



الموسيقى العربية (رؤية فلسفية)

د. بركات محمد مراد^(*)

الأغراض النفعية الأخرى ، وكذلك لا بد للشاعر أن يستخدم الكلمات التي تدور وتتداول في الأحاديث اليومية المتبادلة بين الناس، ويعبر الرسام عن نفسه عادة بإعادة تمثيل العالم المرئي . وليس هناك إلا مؤلف الموسيقى الذي يكون حرّاً تماماً في خلق عمل من أعمال الفن نابع من وعيه الخاص ، وبدون هدف آخر غير الإمتاع.

ولكن جميع الفنانين يحملون نفس هذه النية ، أي الرغبة في الإمتاع ، ومن ثم يعرف الفن تعريفاً أكثر بساطة وأكثر عادية بأنه محاولة لخلق أشكال ممتعة ، ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسنا

كان شوبنهاور هو أول من قال بأن كل الفنون تطمح إلى أن تكون مثل الموسيقى ، وقد تكررت هذه الملاحظة على الدوام، وكانت سبباً في قدر كبير من سوء الفهم ، بيد أنها مع ذلك كانت تعبر عن حقيقة مهمة. فقد كان شوبنهاور يفكر «ربما لأنها هي الأقدم تاريخاً» في المميزات المجردة للموسيقى ، ففي الموسيقى وفيها وحدها تقريباً ، يمكن للفنان أن يخاطب جمهوره مباشرة، بدون تدخل وسيلة للاتصال تستخدم بشكل عام في أغراض أخرى .

ومن قبيل ذلك أن المهندس المعماري لا بد أن يعبر عن نفسه في المباني ذات

(*) أستاذ الفلسفة الإسلامية المساعد ، قسم الفلسفة والاجتماع ، كلية التربية ، جامعة عين شمس .

خالصاً قائماً بذاته له وسائله التعبيرية الخاصة التي يستغنى بها عن سائر الفنون ولا يستغنى أكثرها عنه ، على ما يذكر باحث معاصر^(١)، فحتى الفنون الخاصة التي لا تستفيد من الموسيقى أو تستعين بها على نحو صريح مباشر ، لم تتحرر من التأثير بأسلوب التعبير الموسيقي الذي أضحى مثالاً وغاية لسائر الفنون باعتباره تعبيراً مكثفياً بذاته لا يعتمد على شيء من الواقع أو الطبيعة .

أهمية الموسيقى وأنواعها :

ورغم أن الموسيقى لم تنشأ كفن مستقل بل كفن تابع ، فإن مكانتها عند القدماء - مثلما هي عند المحدثين المعاصرين - ظلت مكانة رفيعة ؛ إذ فطنوا إلى عمق تأثيرها النفسي والأخلاقي والاجتماعي، فهذا هو ذا «فيثاغورث» يرى أن «الكون في مجمله عدد ونغم» وأن النظام والانسجام الذي نشاهده في الكون وفي دورات السماء يشبه النظام الذي نشاهده في الموسيقى، فضلاً عن ضرورتها لانسجام النفس وتطهيرها . وها هو ذا «أفلاطون» في محاوره «الجمهورية» يبين لنا أهمية التعليم الموسيقي ودوره في تربية النشء ،

بالجمال ، وإحساسنا بالفن والجمال إنما يشبع حينما نكون قادرين على أن نذوق الوحدة أو التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التي تدركها حواسنا^(٢) .

ورغم كل هذا ، فالظاهرة الموسيقية ظاهرة بالغة التعقيد ، من حيث تاريخها أو نشأتها ، ومن حيث آثارها الاجتماعية والتربوية ودلائلها الحضارية والقومية ، ومن حيث تنوعها وارتباطها بغيرها من الفنون ، فالموسيقى لم تنشأ كفن مستقل بذاته كالشعر مثلاً ؛ ومع ذلك أصبحت أكثر الفنون استقلالاً ؛ فقد كانت الموسيقى فناً تابعاً نشأ مصاحباً للغناء أو الرقص الذي كان القدماء يمارسونه في احتفالاتهم الدنيوية وطقوسهم الدينية .

وحتى في العصر الوسيط كانت الموسيقى عنصراً مصاحباً للأناشيد الدينية التي تمارس داخل الكنيسة ، حيث جرى ما جرى عليها من تطور إلى أن خرجت إلى مجال الحياة الدنيوية لتلقي أطواراً أخرى . ومع تطور الموسيقى - وخاصة مع موسيقى الآلات Instrumental - أصبحت الموسيقى فناً

(١) هربرت ريد : معنى الفن ص ٩ ، ١٠ ترجمة د. سامي خشبة ، الهيئة المصرية ١٩٩٨ م .

(٢) د . سعيد توفيق : جماليات الصوت والتعبير الموسيقي ، مجلة نزوى العمانية ، ص ١٢٥ ، العدد ١٥ ، يوليو عام ١٩٩٨ م .

حتى إنه كان يحث على مقامات موسيقية معينة واستبعاد أخرى؛ مما يكون له تأثير أخلاقي ونفسي ضار^(١). وقد كان هذا راجعاً أيضاً إلى تصور أفلاطون للنفس على أساس من مفهوم الانسجام الرياضي.

وهكذا يمكن القول بأن التصور النفسي والأخلاقي لدى فيثاغورث وأفلاطون هو تصور مبني على أساس من تصور فريقي - رياضي للكون باعتباره نظاماً منسجماً. وهذا هو ما دعا اليونان إلى تأسيس النغمات الموسيقية السبع باعتبارها الكواكب السبعة^(٢).

أما في عصرنا هذا فقد قطعت الدراسات السيكلوجية والتربوية شوطاً بعيداً في مجال الموسيقى وأصبحت لها طرائقها العلمية الخاصة ومناهجها المعقدة. وتعدّد ظاهرة الموسيقى يبدو في تنوع أشكالها وتعددها: فهناك الموسيقى المصاحبة للكلمات كما في الأغنية والمسوّال، والموسيقى الدرامية Music Drama كما في

الأوبرا، وموسيقى الفيلم Film Music وهي جميعاً الأشكال التي يمكن أن تندرج تحت ما يسمى بالموسيقى الوصفية Descriptive Music، وفي مقابل ذلك هناك ما يعرف باسم الموسيقى الخالصة أو المطلقة Pure or absolute music التي تندرج تحتها أشكال أخرى تعرف بموسيقى الآلات من قبيل: السوناتا والسمفونية^(٣).

ومن الموسيقى الكلاسيك ما يحمل أرقى المعاني الإنسانية وأرقى المشاعر، فهناك ما يحمل المعاني الفلسفية العميقة مثل سيمفونيات ريتشارد شتراوس، ومنها ما يحمل فكراً وحكمة مثل سيمفونيات بيتهوفن التي تعالج الحرب والسلام وتعالج الصراع بين الطبيعة وعزيمة الإنسان، ومنها ما يحمل عبق التاريخ والحضارات القديمة مثل أوبرا عايدا Aida وبختنصر Nabuco وعطيل Otelو، ومنها ما يحمل المعاني الدينية مثل قداس فردي وموزار. ومن الموسيقى ما يصف الطبيعة وجبالها وأنهارها وغاباتها مثل السيمفونية السادسة

(١) د. أميرة مطر: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ص ٥٠ دار الثقافة للنشر عام ١٩٨٤ م.

(2) Ernst Bloch, Essays on the philosophy of music - trans peter palmer, in trad by David (cambridge University press) 1985. pp. 188.

وانظر د. سعيد توفيق: جماليات الصوت والتعبير الموسيقي.

(٣) السابق ص ١٢٥.

ليتهوفن^(١)

ومن هنا فتنوع الموسيقى لا يرجع فحسب إلى تعدد أشكالها البنائية ، وإنما يرجع أيضاً إلى تنوع أغراضها . ليست كل موسيقى مدفوعة بأغراض التشكيل الجمالي الخالص ، بل إن أكثرها تدفعه أغراض عملية اجتماعية ونفسية ، كالموسيقى الدينية التي تعبر عن الشعور الديني لدى شعب ما^(٢)، والموسيقى الشعبية والقومية التي تعبر عن شعور وطابع قومي ، والموسيقى الجنائزية والعسكرية .

ومن هنا نجد د. سعيد توفيق^(٣) يذكر لنا أن الموسيقى قد تُولف لأغراض عملية ونفسية يتباين حظها من الرقي والوضاعة ؛ فمنها ما يجلب الهدوء والترويح عن النفس ، مما دفع كثيراً من المعنيين بشئون الطب والصحة النفسية إلى دراسة تأثيرها على النفس والجهاز العصبي وإمكان استخدامها في العلاج النفسي وعلاج الأمراض الجسمية ذات الصلة بالجانب النفسي^(٤) .

ومنها ما يُولف لأغراض وضعية

كما في الموسيقى الراقصة والإيماءات الجنسية التي تهدف إلى إثارة الشهوات والغرائز ، وكما في الموسيقى التي تُولف لأجل الاستمتاع بملذات الحياة والمناسبات الاجتماعية ، ومن أهم الأمثلة في هذا الصدد فيما يذكر برتلمي^(٥) :

الراقصات Dancers لكلود جيرفاز ، وباليه البلاط في عهد لويس الثالث عشر ، وسيمفونيات لالاند التي كان يجري عزفها أثناء عشاء لويس الرابع عشر .

الموسيقى ووعي الإنسان :

وإذا تأملنا الموسيقى كإبداع فني متميز على الإدراك الحسي ، في محاولة لاستخلاص القيمة الجمالية في الإبداع الفني الموسيقي باعتبار أن الموسيقى في أساسها تعبير عن المشاعر في شكل فني قوام أسلوبه الإيقاع والنغم ، وباعتبار أنها تنبعث من المشاعر ، وتأثيرها ينصب على المشاعر ، كما يقول «جوليوس بورتنوي» فإن الموسيقى ناشئة من العاطفة لكي تحرك العاطفة .

(١) د. أحمد شوقي الفنجري : الإسلام والفنون ص ١٣٢ مصر عام ١٩٩٨ م .

(٢) د. حسين فوزي : الموسيقى الغربية ص ٢٤ ، ٢٥ دار المعارف عام ١٩٨٧ م .

(٣) د. سعيد توفيق : جماليات الصوت والتعبير الموسيقي ص ١٢٥ .

(4) See for example: Heal Margret(ed) Music and physiotherapy, London 1993.

(٥) جان برتلمي : بحث في علم الجمال ، ترجمة د. أنور عبدالعزيز و د. نظمي لوقا ، ص ٣١٨ ، دار النهضة مصر عام ١٩٧٠ م .

والأفكار»^(٣) ولم يقم شيء في عصرنا الحديث في التعريف بمزاج الإنسان الإفريقي وطبعه مثلما نجحت الموسيقى ، حينما تسربت إلى الموسيقى الغربية المعاصرة وألفها العالم كله .

وهكذا عجزت أرفع الوسائل الاجتماعية والأساليب الفكرية عن التعريف بما نجحت في تحقيقه مجموعة من الأنغام والألحان الإفريقية ، وذلك شاهد جديد على أن الموسيقى تبدأ من حيث تنتهي قدرة الألفاظ على حمل المعاني والأفكار ، فهي الوسيط الذي يأسرنا بدعوتنا إلى بحره الزاخر بالخلق والإبداع ، بحر اللانهاية الذي يتلاقى فيه البشر بلا شتات^(٤) .

ويمكن القول بأن مجتمعات عديدة في الماضي والحاضر ، قد أدركت العلاقة بين اللغة المنطوقة من جهة ، والغناء والإنشاد من جهة أخرى ، على أن هذه العلاقة توازي العلاقة بين ما هو مستمر وما هو منقطع . وهذا يعادل القول في نطاق الثقافة ، إن الغناء أو الإنشاد يختلف عن اللغة المنطوقة مثلما تختلف

وجذور الموسيقى متغلغلة في تربة الواقع الفعلي ، فهي نتاج البشرية ، حين تعلو على التجربة ؛ إذ تبلور المشاعر في أنغام حسية وإيقاعات متحركة تنقلنا إلى قمم شفافة من النشوة الوقية ، وللموسيقى القدرة على تخليصنا من القلق والهموم ، وهي وسيلة للاتصال تفوق فعاليتها وقدرتها على الإثارة الانفعالية كل صور التعبير الأخرى التي استخدمها الإنسان ، لكي ينقل بها مشاعره وأفكاره إلى الآخرين^(١) .

بل ونستطيع أن ندرك من خلال موسيقى شعب من الشعوب - إذا كانت صادرة عن أصالة وصدق - صورة دقيقة ترسم ملامحه ودرجة رقيه . كذلك تقوم الموسيقى بدور مهم في التقريب بين الشعوب ؛ لأنها تنفذ إلى طبائع الجماعات البشرية المختلفة ، وتستخرج منها مكنونها ، وتكشف للآخرين عن جوهرها^(٢) .

«والموسيقى تبدأ من حيث تنتهي قدرة الألفاظ على حمل المعاني

(١) راجع : جوليوس بورتنوي : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٢٣٥ عام ١٩٧٤م .

(٢) د. ثروت عكاشة : الزمن ونسيج النغم ، ص ١٠ مصر ١٩٨٠ م .

(٣) السابق ، ص ١١ .

(٤) السابق ، ص ١١ .

صاحب «العقد الفريد»^(٥). ولا غرو ؛ إذ وظفت بالفعل في مجالس اللهو والمجون ، كما وظفت بالمثل في أذكار الصوفية»^(٦) .

الموسيقى: المصطلح والدلالة :

يعني مصطلح «موسيقى» عند علماء الموسيقى ذلك الفن أو العلم الذي يجمع الأصوات البشرية أو الأصوات الآلية ، أو كليهما ، وما يصدر عنهما من نغم لكي تكون تشكيلة متنوعة من التعبيرات الجمالية أو المشبعة للعاطفة ، تنبع من نظام عقائدي كامن في أساس ثقافة معينة .

وتمتد مظلة هذا التعريف عادة لتشمل كل أنواع التعبيرات الجمالية السماعية بغض النظر عن وظيفتها أو سياق أدائها . ويأتي المصطلح العربي المرادف لهذا المفهوم مقارناً للمصطلح الغربي - سواء في كتابات علماء الموسيقى البشرية أو الدارسين للحضارة الإسلامية ، وأحياناً عند المسلمين أنفسهم المختصين منهم والعامّة .

الثقافة عن الطبيعة^(١) .

ومن زمن بعيد اعتبرت الموسيقى علماً وفناً في نفس الوقت . لقد كانت ضمن العلوم الرياضية التي كانت بدورها من مباحث الفلسفة ؛ حسب تصنيف العلوم عند المسلمين نقلاً عن الإغريق^(٢) . وقد اهتم «إخوان الصفا» بالموسيقى فصنفوا رسائل أفادوا فيها من فيثاغورث مؤسس الموسيقى النظرية . كما ألف فلاسفة الإسلام .. من أمثال الرازي والكندي والفارابي وابن سينا مصنفات مهمة ، وقدموا شروحاً ضافية لمؤلفات الإغريق^(٣) . وعلى المستوى الفني أطلق المسلمون على الموسيقى اسم (الغناء) ومزجوا بين الألحان الفارسية وبين المؤثرات النظرية الإغريقية ووظفوا ذلك لخدمة أغراض حياتية ، فضلاً عن الوظيفة الترفيهية وظيفتها الرازي في علاج الأسقام النفسية ، واعتبرها ابن سينا وسيلة من وسائل حفظ النوع^(٤) ، ونظر إليها باعتبارها «تطهيراً للنفس والتجاوز عن الذنوب ، حسب قول

(١) صفوت كمال : المأثورات الشعبية والإبداع الفني الجمالي ، ص ٢٣٦ عالم الفكر ج ٢٤ العدد ١ الكويت ديسمبر عام ١٩٩٥م .

(٢) أنور الرفاعي : تاريخ الفن عند العرب والمسلمين ص ١٨٨ .

(٣) Ettinghausen R: The Decorative art and painting their character and scope 290.

(٤) أنور الرفاعي : تاريخ الفن عند العرب ص ١٩٠ .

(٥) Ettinghaysen: op. Cit. P.290.

(٦) أنظر دراسة بكتاب The legacy of Islam نقلاً عن محمود إسماعيل : الفنون الإسلامية بين الإنقطاع والبروجازية» مجلة القاهرة العدد ١٨١ ديسمبر عام ١٩٩٧م .

وقد انتقل مصطلح «الموسيقى» من اللغة اليونانية إلى اللغة العربية على يد المسلمين الذين عاشوا من القرن الثامن حتى القرن العاشر ، عبر التاريخ الإسلامي^(١) ، ولكن أفراد المجتمع المسلم لم يعتبروه مرادفًا للمعنى السابق الإشارة إليه إلا حينما استخدموه بمعناه الواسع الذي يفسح المجال لتأويلات مختلفة ، بينما لجأوا إليه في أغلب الأحيان للدلالة على نماذج معينة من الأنماط الحياتية الدنيوية ، كما تظهر في ثقافتهم .

وليس هناك مصطلح عربي آخر يمكن اعتباره مرادفًا لمصطلح الموسيقى كما يرد بمعناه الجامع في اللغة الإنجليزية؛ فلفظ (الغناء) لا يشمل كل أشكال الموسيقى التي تعتمد على الآلة فقط ، ولكنه قد استخدم أحيانًا للدلالة على كل (الموسيقى الدنيوية) سواء قام بأدائها المطربون أو العازفون على الآلات أو كلاهما معًا ؛ ولذا فإنه بمعناه هذا قد سبق كل الأنماط الدينية . بينما يدل «السماع» على الموسيقى الآلية أو الصوتية التي ترد في حلقات الذكر عند

الصفوية أو إخوان الصفا ، ولكنه غالبًا لا يشمل نط الموسيقى الذي يظهر في مقامات أخرى دينية كانت أو دنيوية . وهذا يدل على سمة فريدة اختصت بها هذه الثقافة في فهمها للفن الموسيقي ، ذلك الفهم الذي قام بدور أساس في تحديد سمات هذا الفن . إن الأنماط التي اعتبرها الغرب تدرج تحت مظلة الموسيقى لم تكن كذلك في المجتمع المسلم . بل إن الثقافة الإسلامية قد أمدتنا بتسلسل هرمي لدرجات التعبير في فن الصوت أو ما يمكن أن يطلق عليه (هندسة الصوت)، وهذا التسلسل - كما تشير إلى ذلك باحثة معاصرة^(٢) - رغم أنه لا يتسم بالوضوح والصرامة فإنه قوي الدلالة في مضمونه . ويعطينا هذا التسلسل القدرة على الفصل بين الأنماط التي تتمتع بالتحبيذ والتقدير في فئة ، والأنماط والمناسبات غير المستحبة في فئة أخرى باعتبارها محل جدل أو استهجان .

وقد كتب ابن تيمية يقسمها بين محرم ومكروه وواجب ومستحب^(٣) . والمتصفح للكتابات الإسلامية لن يجد

(١) انظر مادة «الموسيقى» في مرجع الفاروقي ، مصر عام ١٩٨١ م .

(٢) د. لويز لمياء الفاروقي: الموسيقى والموسيقيون في ميزان الشريعة ، ترجمة د. محمد رفقي محمد ، مجلة المسلم المعاصر العدد ٤٣ عام ١٩٨٥ م .

(٣) انظر ابن تيمية: كتاب السماع والرقص ، الرسائل الكبرى ج٢ ص ٢٩٥-٣٣٠ ، مكتبة صبيح ، القاهرة ، بدون تاريخ .

صعوبة في تبين نوع من الإدراك للأثر الذي يمكن أن تتركه الموسيقى على المجتمع المسلم وعلى أفرادهِ وعلى القيام بالواجبات الدينية .

ولم يخل عصر من العصور الإسلامية أو إقليم من أقاليم العالم الإسلامي من أفراد يكرسون وقتهم في سبيل مجالات متنوعة من التعبير الموسيقي أو يمارسونها فعلاً . ولكن الإسلام والمسلمين وضعوا قيوداً على ممارسة أنماط معينة من الفن الموسيقي ، بينما أيدوا واستنبطوا أنماطاً أخرى . ووصلت هذه التفرقة حدّاً جعلهم لا ينظرون إلى الكثير من الأنماط المستحسنة لديهم باعتبارها موسيقى خشية اختلاطها أو ارتباطها بالأنماط الممنوعة في فن التنغيم الصوتي^(١) .

اهتمام العرب والمسلمين بالموسيقى:

يعتبر اهتمام العرب بالموسيقى اهتماماً قديماً ؛ لارتباط الشعر العربي بالبحور والإيقاعات الموسيقية المرتبطة بهذا الشعر ، والذي يعتبر من ناحية مجال العبقرية العربية قبل الإسلام، ولارتباط الموسيقى باللغة العربية التي هي في الأساس لغة موسيقية تعتمد على

الأذن والسمع من ناحية ثانية لارتباطها بالقرآن الكريم الذي يحدث ترتيله إيقاعاً موسيقياً تزداد أصداؤه بين القارئ والسامع ، وهو وجه من وجوه القرآن الكريم المعجز .

ومن هنا لم يكن غريباً أن يحث رسول الله ﷺ بعض الصحابة على ترتيل القرآن الكريم وتلاوته بصوت جميل ، فإن لذلك وقعاً كبيراً وتأثيراً شديداً في النفس، فقد كان أبو موسى عبد الله بن قيس الأشعري رجلاً حسن الصوت بالقرآن ، حتى لقد قال رسول الله ﷺ : «يا أبا موسى لقد أوتيت مزماراً من مزامير آل داود» ، يعني أنه أوتي صوتاً حسناً بالقراءة كصوت داود، ومن كان له مثل صوته من أهله وذويه .

وكان رسول الله ﷺ ربما استمع لأبي موسى من حيث لا يشعر بمكانه منه ، فقد قال - صلوات الله عليه - ذات يوم : «لو رأيته يا أبا موسى وأنا أستمع قراءتك البارحة ، لرأيت أمراً يسعدك أن تراه» فقال أبو موسى : «أما أني لو علمت بمكانك يا رسول الله لحبرته لك تحبيراً» يعني لحسنه لك

(١) د. لويز لمياء فاروقي، المرجع السابق .

تحسيناً وزينته لك تزييناً .

وهذه الكلمة من أبي موسى تدل على أنه - رضي الله عنه - كان يستطيع أن يتلو القرآن بما هو أحسن من المزامير لو أنه أراد المبالغة في التزيين والتحسين ؛ لأنه كان قد تلا مثل هذه التلاوة المشجية ، ولم يكن قد بلغ حد استطاعته^(١) .

ومن هنا لم يجد المسلمون غضاضة في الاهتمام بالموسيقى والغناء ، خاصة عندما تكون طريقاً إلى تهذيب النفس ، أو مصاحبة لمناسبات اجتماعية ودينية عزيزة ، وقد بلغ اهتمامهم بها أن أجادها الخلفاء والأمراء ، كما يحدثنا التاريخ ، فقد كان الخليفة الواثق بن المعتصم ملحنًا ومطربًا مشهورًا له بالإجادة حتى من إسحاق الموصلي الذي لم يكن يشهد بالإجادة لأحد في الغناء والتلحين.

وكان الواثق يقول عن الغناء : «إنما هو فضلة أدب وعلم مدحه الأوائل ، وكثر في مكة والمدينة». ويشير بذلك إلى أن الغناء العربي المتقن الذي كان ثمرة المجتمع الإسلامي الأول، إنما نشأ في

مكة والمدينة ، وكانت نشأته عندما كان العمال الفرس والروم يشيدون الحرم المكي وهم يغنون ، فأخذ عنهم المغنون العرب وجددوا الغناء العربي بما أخذوه عنهم . ولم يحدث قط أن نهى أحد من حكام مكة العمال الفرس والروم عن الغناء في أثناء تشييدهم أبنية المسجد الحرام ، أو قصور سكان مكة والمدينة .

ولما اكتمل فن الغناء العربي في أوائل الدولة العباسية صار اكتماله من أعظم الأدلة على ثبات الدولة وازدهارها ، ثم انحدرت الدولة وتزعزع كيانهما فأنحدر معها فن الغناء وتدهور . وقد لاحظ ابن خلدون الظاهرة التاريخية ، فقال في مقدمته المشهورة «أول ما ينقطع في الدولة عند انقطاع العمران صناعة الغناء».

والعمران الذي يقصده ابن خلدون هو حضارة الدولة وتطورها العلمي والأدبي والثقافي والسياسي والاجتماعي . فإذا بقي كل هذا قائماً ، بقيت صناعة الغناء مزدهرة ، وإذا تضععت كانت صناعة الغناء أول ما

(١) د. الشيخ أحمد حسن الباقوري : تحت راية القرآن ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، العدد ١١ مصر عام ١٩٩٦م.

يختل ثم ينقطع من ضروب النشاط الإنساني في الدولة. وقد أثبتت التطورات التاريخية صحة رأي ابن خلدون في جميع الأحوال .

مستويات الموسيقى :

وتأتي التلاوة المجودة للقرآن الكريم على قمة التسلسل الهرمي للتعبيرات الموسيقية أو أنماط هندسة الصوت ، حائزة على أعلى درجات الأهمية والقبول . وعلى مر القرون لاقى هذا التغني المنفرد المرتحل بالصوت القبول التام والتأييد المنقطع النظير - فعلى مدى أربعة عشر قرناً ظلت قراءة القرآن الكريم تؤدي مع بعض التنوع في الأسلوب تبعاً للفرد والإقليم - دون أن تتخطى هذه النماذج حدود الطريقة التي خضعت للرقابة الصارمة من قبل المسلمين ذوي الشأن بعد أن ظهر الإسلام .

كما ألفوا العديد من الكتب تنكر وتستنكر أي تحوير في السمات الأصلية للترتيل القرآني وتحول دون أية سمات تدخل عليه من المحتوى الموسيقي الوطني للأجناس المتنوعة التي تشكل منها الأمة الإسلامية .

كما أن وجود إحساس داخلي

بالقيمة الجمالية الدينية متمسماً بالرهافة والتصميم ، وقف حائلاً دون إقحام أي من المتغيرات في طريقة أداء هذا الترتيل ومحتواه . تلك التغيرات التي قد تقلل من اتساقه مع المتطلبات الدينية الجمالية التي تحدد تطوره . ولم يحدث أن اعتبر المسلمون هذا الترتيل ضرباً من ضروب الموسيقى رغم تطابقه مع كل مواصفات التعريف التي أشرنا إليها سابقاً . ودون أن ينكر أي منهم أن ترتيل القرآن يعتبر أسمى مثل في «هندسة الصوت» وهو المصطلح الذي استخدمناه الآن للدلالة على فئات الفن الصوتي المنغم^(١) .

وهناك أيضاً أنماط أخرى من الصوت لم يرتب المسلمون فيها كأنماط شرعية من أنماط «هندسة الصوت» التي ظهرت في الثقافة الإسلامية ، ومع ذلك لم ينظروا إليها باعتبارها «موسيقى» . فعلى سبيل المثال يقترّب الآذان من الترتيل القرآني - وإن كان دونه ، على ذلك التسلسل الهرمي - ذلك الآذان الذي يتغنى به خمس مرات يومياً ويشترك مع التلاوة القرآنية في كثير من السمات في الأداء . وكذلك تهليل الحجيح وما يتغنون به من مديح لله

(١) لمياء الفاروقي السابق .

تأتي على قمة هذا التسلسل باعتبارها ليست من الموسيقى ؛ ومع ذلك لم تتعرض لاستنكار الدين أو الناس .

ورغم أن المسلمين لم يعتبروا هذه الأنماط المتدرجة على المستوى المتدني من المجموعة الحلال على نفس المستوى من التقدير مثل التجويد القرآني إلا أنهم يتفقون على أنها تعبيرات فنية صوتية تدخل ضمن دائرة الحلال ، وتجد الدليل على ذلك في تراث الحديث في كتابات أئمة المدارس الفقهية الأربعة وعلماء المسلمين المعروفين .

وعلى قمة هذه المجموعة التي تشكل القسم الثاني تأتي الأنماط الارتجالية التي تعتمد على العزف الحر على الآلات أو الأصوات المنغمة ، مثل الليالي والتقاسيم والاستخبار ، وتلي هذه الأنماط الارتجالية الأغاني الموزونة والجادة مثل الموشحات والأدوار وبعض أشكال التصانيف .

ثم تأتي الموسيقى المرتبطة بأصول جاهلية غير إسلامية على مستوى دون ذلك ، وتشمل أنماط الموسيقى التي لم يقرها جمهور العلماء لارتباطها بتراث الجاهلية أو الوثنية وما يحويه من أفكار

تعالى أو النبي محمد ﷺ ، وتندرج ثلاثة مستويات أخرى بين أشكال التعبير الموسيقي تعتبر حلالاً ، أي تلك التي لم تتغير تجاه شرعيتها ، أولها: تشمل ضروب الموسيقى العائلية وموسيقى الحفلات، مثل أهازيج النوم للأطفال وأغاني النساء ، وموسيقى الأعراس والاحتفالات الدينية والعائلية . وكلمة التزمت هذه الموسيقى بالمثل الأخلاقية والجمالية للمجتمع زادت درجة تقبلها كنموذج لهذه الفئة من التعبير الموسيقي، ويطلق على المستوى الثاني منها في هذا التسلسل الهرمي «الموسيقى المهنية» وتشمل أغاني القوافل (مثل الحداء والرجز والركبان) وترانيم الرعاة وأناشيد العمل . وتجمع آخر هذه المستويات موسيقى الحرب الجماعية التي تستخدم لتحسيس الجنود في المعركة ، كما تستخدم في الاحتفالات الشعبية^(١).

وتعتبر هذه المستويات الثلاثة الأخيرة ذات طابع دنيوي في أساسها وتجتمع داخل دائرة الحلال في تقسيمنا الهرمي مع أخرى تأتي دونها كنموذج من الموسيقى مقابل الفئات الأخرى التي

(١) انظر . Farmer, Henry tabl Khana. Encyclopedie de islam supplementary Volume, 232 - 237

التأليف الموسيقى العربي :

وأول كتاب عربي عن الأصوات والغناء ظهر في العصر الأموي عنوانه «كتاب النغم» مؤلفه يونس الكاتب سبق «أبا الفرج الأصبهاني» في التأليف عن الغناء والموسيقى بمائتي عام على الأقل . وبعد «كتاب النغم» ألف يوسف كتاب «القيان» أي كتاب «المغنيات» .. ثم تدفقت الكتب العربية عن الغناء والمغنيين حتى امتلأ به العصر العباسي من بدايته إلى نهايته ، ومن أشهرها كتب الخليل بن أحمد والكندي والفارابي وصفي الدين عبد المؤمن الأرموي .

ويتعذر إحصاء ما كتبه غير هؤلاء من الموسيقيين والعلماء والأدباء ، فقد ضاع كثير منه ، أو بددته عوادي الزمان . ولا ننسى كثرة من المؤلفات النقدية التي كتبت حول الغناء، سواء بالقبول له والتحليل لممارسته وتعلمه ، أو بالرفض له والإصرار على تحريره ، ومن أشهر هذه المؤلفات الأخيرة «رسالة السماع والرقص والصراخ» لابن تيمية ، وكتاب «كف الرعاع .. عن محرمات اللهو والسماع» لابن

وممارسات .

وفي الدرك الأسفل من هذا التسلسل الهرمي تأتي الموسيقى المثيرة للشهوات التي يرتبط أداؤها بالممارسات المنكرة والتي يعتقد باستئثارها للأفعال المحرمة مثل شرب المسكرات والفسق والفجور وغيرها ، وقد أجمع المسلمون على رفضها .

ويمكننا أن نجد معياراً في الترتيب السابق حيث نجد مدى التوافق أو الاختلاف بين كل نمط منها وبين النموذج الأصلي للتجويد القرآني . فكلما زاد مقدار ما يستقيه من هذا التجويد القرآني ، أي نمط من أنماط التعبير الموسيقى لبناء أساسه الديني أو الشعري أو الموسيقي ، زادت درجة قبوله وشرعيته ، وكلما زاد مقدار بعده عن هذا النموذج زادت درجة تعرضه للتقويم من جانب الإحساس الداخلي الجمالي في المجتمع الواعي أو تضمينه في مستوى أدنى من القبول والتقدير ، حيث يشكل القرآن الكريم في صيغته المكتوبة والمقروءة أعلى نموذج وأسمى معيار للإنتاج الجمالي في الثقافة الإسلامية^(١) .

(١) Faruqi, Lois Ibsen the Nature of Musical art islam culture 1974

بالإيقاع ، ومع أن العرب تبنوا في ذلك الوقت المبكر ، نظرية جديدة في الموسيقى على يد «مسحاح» (٧١٤م) تحوي عناصر فارسية وبيزنطية على أسس عربية خاصة ، فإنها ظلت فيثاغورية الطابع ، وبقيت كذلك إلى سقوط بغداد (١٢٥٨م) رغم ما قام به «إسحاق الموصلي» (٨٥٠م) من تغيير في شكلها الفيثاغوري . ولقد كتب البقاء للنظرية القديمة بفضل تراجم أرسطو ، وأرسطو كزينوس ، وإقليدس وبطليموس . ورغم الاقتباس فالمعروف عن الكندي (٨٧٤ م) والأصفهاني (٩٦٧م) وإخوان الصفا (القرن ١٠م) أن الطرق العربية والفارسية والبيزنطية في الموسيقى كانت مختلفة . وإذا كانت الأفكار الفارسية والخراسانية هي التي سادت في القرن الحادي عشر ، فإن الفضل يرجع إلى موسيقى نظري وهو «صفي الدين عبد المؤمن» (١٢٩٤م) الذي أدخل ورتب نظرية جديدة مقننة وقبل نهاية العصور الوسطى نال سلم الموسيقى آخر رضاء الجماهير ، وهو يمثل - حالياً - في : ربع النغم ، أو المقام عند عرب الشرق .

حجر الهيتمي .
وقد اهتم المستشرق البريطاني هـ . ج. فارمر في كتابه القيم « تاريخ الموسيقى العربية » بالإشارة إلى عشرات من مؤلفات العلماء والفقهاء عن الغناء والموسيقى . والتي مازالت مخطوطة حتى اليوم أو التي فقدت ولم يبق منها إلا عنوانه واسم مؤلفه في فهارس الكتب المفقودة^(١) .

ويبدأ المستشرق مؤلفه بالإشارة إلى الفارق الكبير بين الموسيقى الشرقية التي تفهم أفقياً والموسيقى الغربية التي تفهم رأسياً ، كما تتميز الأولى بالنغم والإيقاع والزخرفة الصوتية ، وهي الأمور الغربية على الأذن الغربية . وقبل القرن العاشر لم يكن الفارق كبيراً؛ إذ كان للجميع السلم الموسيقي الفيثاغوري السامي الأصل ؛ والمبني على موسيقى الأجرام السماوية وتناغم الأعداد ؛ حيث لا يعرف التلحين ، وقد بدأ الاختلاف عندما أصبح للعرب طريقة للقياس الموسيقي ، وفكرة عن التلحين^(٢) .

وهكذا كان لبلاد الحجاز في مطلع الإسلام موسيقى ذات قياس يُعرف

(١) كمال النجمي : تراث الغناء العربي ص ٤١ - ٤٣ الهيئة المصرية العامة ١٩٩٨ م .

(٢) هـ . ج . فارمر : تاريخ الموسيقى العربية ص ٣٥٦ انظر تراث الإسلام .

أما عن مزاولة الموسيقى فهي أمر أساسي بالنسبة للعربي ، فالموسيقى تصاحبه من المهد إلى اللحد ، من : الغناء لتنويم الطفل حتى الندب والرتاء. فلكل حال موسيقاها ، من الفرح ، والحزن ، والعمل ، واللهو ، والحرب ، والعبادة (الذكر) . وفي هذا المقام يقارن «فارمر» بين احتفاظ العربي بفتاة الغناء (القينة) واحتفاظ الرجل الأوروبي في البيت بـ (البيانو) وذلك أن الغناء الصوتي محبوب لدى العرب أكثر من الموسيقى الآلية ، ربما بسبب حبهم للشعر ، وما شاع من كراهية بعض فقهاء الإسلام للملاهي (آلات الموسيقى) .

واللحن عند العرب أشبه بالإيقاع ، وزخرفته كثيرًا ما تتضمن ضربات إيقاعية ، هي المقدمة التي تعرف باسم «التركيب» والآلات المصاحبة كانت لا تتغير أبدًا ، وهي : العود والطنبور والقانون أو الناي . أما أهم أشكال الموسيقى فهي « النوبة » المركبة من أصوات حلقيّة وآلية ، متتالية في حركات متنوعة ، وكل ذلك يعني أن الموسيقى العربية هي موسيقى الأعداد

الصغيرة ، موسيقى القاعة الصغيرة ، وليست «أوركسترا» . أما موسيقى الهواء الطلق فهي : الحريية ، والموكبية ، وفيها تستعمل الآلات المناسبة من : الزمن أو السرناي ، والبوق ، والنفير ، والطبل ، والنقارة ، أو القصعة . وهكذا كان للموسيقى أهمية عسكرية ؛ إذ صارت جزءًا من التكتيك الحربي ، كما كان لكل أمير جوقته التي تعمل ، خاصة أثناء النوبة ، ورغم ما قيل في كراهية الموسيقى ، فلقد اعترف بفوائدها ، فالصوفية مثلاً نظروا إليها كوسيلة من وسائل الكشف التي يوصل إليه عن طريق الانجذاب ، وعن طريقها نظم الدراويش إيقاعات الذكر^(١) .

والحقيقة أن العرب جعلوا من صناعة الآلات الموسيقية فناً رفيعاً . فهناك رسائل في صناعتها ، كما اشتهرت مدن بذلك ، مثل : أشبيلية . وهناك دلائل كثيرة على أن العرب كانوا محسنين ومبتكرين للآلات الموسيقية . فالغرابي (٩٥٠م) يقال : إنه مبتكر الرباب والقانون ، والزنام (القرن ٩) رسم آلة هوائية تسمى ناي زنامي أو زولامي ،

(١) السابق ص ٣٥٩ ، ٣٦٠ .

وزلزل (٧٩١م) الذي كانت له طريقة موسيقية أدخل العود (الشبوطي) . ولقد أحسن الحكم الثاني (٩٧٦م) البوق ، وأضاف زرياب (القرن ٩م) إلى العود وترًا خامسًا . واشتهر العباس وأبو المجد (القرن ١١م) بصناعة الأرغن. أما صفي الدين عبد المؤمن (١٢٠٤م) فقد ابتكر القانون المربع المسمي «بالنزهة» وآلة أخرى تسمى «المغني» . ورغم وجود بعض مدونات موسيقية من القرن التاسع المبكر ، فإن التأليف الموسيقي كان سماعًا بالأذن . وبعض المؤلفين كانوا يدعون - مثل الشعراء - أن الإلهام اللحني يأتيهم عن طريق الجن . وفي الأدب الموسيقي الغني كانت هناك قصص ومجموعات في : الأغاني ، وكتب الآلات الموسيقية ، وقانونية الموسيقى وجمالياتها ، وتراجم لحياة المغنيين والموسيقين وسيرهم . وأكبر من كتب في الموسيقى : المسعودي (٩٥٧م) في مروج الذهب ، والأصفهاني (٩٦٧م) في الأغاني . وفي الغرب نجد كتاب «العقد الفريد» ، لابن عبد ربه (٩٤٠م) ، كما ألف يحيى الخدج المرسي (القرن ١٢) كتابًا في الأغاني تقليدًا لكتاب الأصفهاني .

أما أصحاب النظريات الموسيقية، فأولهم يونس الكاتب (٧٦٥م) ويأتي بعده «الخليل بن أحمد» صاحب العروض (٧٩١م) ثم إسحاق الموصلي (٨٥٠م) الذي كان مجددًا صاحب مذهب ومخترع إيقاعات وألحان . وبفضل حركة الترجمة عرف العرب مؤلفات اليونان القديمة في الموسيقى وعلم الصوت، ومن ذلك مبادئ النغم ، وكتاب الإيقاع لارستوكزينوس ، وكتاب مقدمات النغم وتقسيم القانون لإقليدس ، وكتاب الموسيقى لنيقوماكوس ، وكذلك رسالة بطليموس في النغم .

ومن كتب في الموسيقى النظرية المتأثرة باليونان فيلسوف العرب الكندي (٨٧٤م) وكان له سبع رسائل في نظرية الموسيقى . وتحدث فيها عن الأصوات وأبعادها وأجناس المقامات وأنواع الألحان، وأثبت أن الغناء العربي فن قائم بذاته ليس هو بفارسي ولا رومي ، بالرغم من أن العرب اقتبسوا بعض طرائق هؤلاء القوم في النغم ، كما أخذوا عنهم استعمال «العود» . لكن العود في أيدي المغنين العرب استعرب تمامًا وصار مختلفًا عن عيدان

الفرس والروم . ويقول الفيلسوف الكندي : « لكل أمة في آلة العود طريقة ليست لغيرها من الأمم » . ولقد ضاعت كثير من مؤلفات الكندي . ولم يبق منها إلا ثلاثة كتب ، وبعض مخطوطات ما زالت في متاحف أوربا^(١).

ويأتي بعد الكندي ثابت بن قرة (٩٠١م) والرازي (٩٢٣م) ثم قسطنطين لوقا (٩٣٢م)، وأكبر النظريين العرب هو الفيلسوف الفارابي (٣٣٠هـ) صاحب كتاب الموسيقى الكبير ، الذي ينص على أن سبب تأليفه للكتاب هو ما وجدته من النقص والغموض في أعمال اليونان الموسيقية ، كما وجدها في الترجمات العربية ؛ ولذلك أتى كتابه هذا شاملاً لجميع أنحاء الصناعة النظرية والعملية ، وهو مخطوط ضخمة له شهرة عالمية في الأوساط التي تعنى بدراسة الموسيقى العربية؛ نظراً لغزارة مادته وقوة أسلوبه والمذهب المنفرد الذي سلكه المؤلف في تصنيفه^(٢).

وقد حكى الناس عن الفارابي أساطير اقترنت بأنه أول من اخترع العود ، وأنه اخترع آلة كانت إذا حرك أوتارها بطرائق معلومة عنده أحدثت نغماً لا يتمالك الإنسان عند سماعه من الضحك . ولعل الذين أشاعوا عنه هذه الطرائف ، ربما نظروا في كتابه هذا ، عن آلة قديمة وصفها الفارابي بأنها مستطيلة الشكل توضع عليها مسطرة مقسمة لقياس الأبعاد الصوتية في أجناسها المختلفة ، ونحن لم نجد ما يدعونا إلى تصديق هذه الروايات عنه . غير أن الذي لا شك فيه أن الفارابي كان يزاوّل هذه الصناعة بالفعل ، فأمكن له تعريف مبادئ هذا العلم والإحاطة بجميع نواحيه ، فكان ينتقل بين موضوعاته انتقال خبير عالم بالصناعة العملية ، فجاء كتابه في علم الموسيقى شاملاً كاملاً^(٣).

ولالإمام الغزالي (٥٠٥ هـ / ١١١١م) رأي مهم في الموسيقى، فقد رأى أن القلب الإنساني ينطوي على أسرار وأحوال ، وأن الألحان والأنغام هي التي

(١) كمال النجدي : تراث الغناء العربي ص ١٢ .

(٢) وقد قام بتحقيقه والتعليق عليه الأستاذ غطاس عبد الملك خشبة العضو الفني بمعهد الموسيقى العربية بالقاهرة ، وراجعته وصوره د.عمود أحمد الحفني بوزارة الثقافة والإرشاد القومي ، انظر : الموسيقى الكبير للفارابي ، عرض وتحليل د. عمود أحمد الحفني ، الهيئة العامة للكتاب ، مصر عام ١٩٩٥ م .

(٣) السابق ص ١٦ .

تظهر تلك الأحوال ، وذلك من خلال التشابه الإيقاعي بين الأنغام الموسيقية والأحوال النفسية ، وحدد كذلك أنواعاً من الموسيقى لها تأثير الترفي والتهذيب على النفس والحث على الشجاعة والقتال؛ حيث قال : «إن في أعماق النفس الإنسانية شوقاً نحو شيء عظيم مجهول ؛ والموسيقى هي التي تحرك هذا الشوق وتوجهه^(١)».

وقد تحدت نظرية للفن عند الغزالي في كتاب «آداب السماع والوجد» من «إحياء علوم الدين» حيث فند حجج المنع والتحرير للغناء والموسيقى ، ووجد بين النفس السوية وتذوق الفنون الجميلة حين قال : « من لم يحركه الربيع وأزهاره ، والعود وأوتاره ، فهو فاسد المزاج ليس له علاج^(٢) ».

ومن الجدير بالذكر أن الذي يحدد طبيعة الموقف تجاه الموسيقى قبولاً أو رفضاً هو السياق أو المقام الذي يتم فيه الأداء الموسيقي ، وهناك عوامل ثلاثة تحدد هذا السياق ، أوردها الغزالي في سجع لطيف « الزمان ، المكان ، والإخوان» أي وقت الممارسة وزمانها

وإخوان المنادمة فيها^(٣) .
و حين أورد الغزالي «زمان» الأداء الموسيقي باعتباره عنصراً هاماً لتحديد شرعية الموسيقى والموسيقين ، إقراراً أو إنكاراً ، فإنه قد عرض لأمر ذي شقين ، الشق الأول يعتبر أهمية الزمان على أساس أنه إذا ما اعترض الأداء أو الاستماع بالنمط الموسيقي زماناً مخصصاً لتحقيق هدف ديني أسمى (مثل الصلاة أو رعاية الأسرة) فهو من الأمور المفسدة التي يجب اجتنابها .

والشق الثاني يكمن في استناد هذا التبرير على الإجماع بين المسلمين على أن الحياة ليست عبثاً ولا يجب أن نخصص سوى وقت قصير للمتعة الزائفة؛ ولذا فإن الغزالي يرى أن الفرد - سواء كان مؤدياً لنمط موسيقي أو مستمعاً له - إذا ما أعطى جل وقته للاستماع انقلب الأمر من هو بريء إلى زيغ جريء^(٤) . وشدد الكتاب الآخرون تشديداً ماثلاً على أهمية الممارسة المحددة .

ويأتي اعتبار «المكان» للدلالة على اقتناع المسلمين الصريح بأن الحكم

(١) الغزالي : إحياء علوم الدين ج ٢ ص ٢٤٤ - ٢٤٧ .

(٢) السابق ج ٢ ص ٣٤٢ .

(٣) السابق ج ٢ ص ٣٠١ .

(٤) السابق ج ٢ ص ٢٨٣ ، ٣٠١ .

والفجور . ومن هنا يرى كلاهما أن التحريم قد بني على مقام الأداء ومتعلقاته وليس موجهاً للموسيقى ذاتها . فالتحريم لم يبن على إنكار الموسيقى ذاتها ، وإنما على استخدامها في ظروف آثمة أو مرتبطة بالمفاسد .

ولذلك تؤكد د. لويز لمياء في بحثها السابق - ونحن نوافقها على ذلك - على أننا لا يمكننا تقويم أي عمل موسيقى إلا باعتباره كلاً مركباً من كافة خصائص الإنتاج الفني وكل المظاهر المتعلقة بأدائه، ومن خلال هذا الاعتبار بكلية العمل الموسيقى يسهل علينا فهم الأسباب الكامنة وراء التنوع الكبير في آرائه صلى الله عليه وسلم تجاه حوادث محددة من أنماط هندسة الصوت.

فإذا استعرضنا بعض المفكرين والفلاسفة المسلمين الذين اهتموا بالموسيقى فسنجد أن إخوان الصفا قد كتبوا رسالة من رسائلهم في الموسيقى ، أما ابن سينا الفيلسوف المسلم (١٠٣٧م) فلم تكن الموسيقى - على إجادته لها - إلا جزءاً من مواهبه وأعماله ومؤلفاته . وقد كشف عن معارفه الموسيقية في مقدمته لفنون الموسيقى ،

على الموسيقيين بالصلاح أو الطلاح يعتمد على سياق الممارسة أو المقام الذي تم فيه الأداء؛ حيث تتساوى درجة الأهمية المعطاة لمقبولية المكان الذي يحدث فيه الأداء الموسيقى مع الدرجة المعطاة للمناسبة التي ارتبطت به في تكوين حكمنا على من يقوم بهذا الأداء أو من يستمع إليه .

ثم يأتي العامل الأخير وهو «الإخوان» أو الرفاق في الأداء أو الاستماع، فإذا ما تسبب هذا الأداء أو الاستماع في وضع الفرد في صحبة الأخيار والكرام فلا غبار عليه ولا ضرر منه ، ولكنه إن تسبب في وضعه في صحبة تلهيه عن الواجبات الدينية أو المسؤوليات الاجتماعية أو ينتج عنه انتقاص من وضعه الأدبي فقد وقع هذا العمل في دائرة المحذور بغض النظر عن ماهية الأداء الموسيقى في ذلك المقام^(١) .

ولذلك سوف يرى الإمام الشيخ عبد الغني النابلسي فقيه المذهب الحنفي في القرن ١٧م ، وكذلك الشيخ شلتوت إمام الأزهر ، أن أي تحريم للموسيقى ورد في تراث الحديث قد ورد معه الخمر والقينات والفسوق

(١) د. لويز لمياء الفاروقي : الموسيقى والموسيقيون في ميزان الشريعة ، ص ١٢٣ - ١٢٥ .

وفي كتابيه الشهيرين «الشفاء» و«النجاة» .

أما أشهر النظريين في علم الموسيقى في الأندلس ، فهو ابن باجة Avempace الذي كتب رسالة في الموسيقى كان لها من الشهرة في الغرب الأوربي مثلما كان لنظرية الفارابي في الشرق الإسلامي. أما ابن رشد Av-erroes (١١٩٨م) فقد عالج نظريات الصوت في تعليقه على كتاب أرسطاطاليس في الروح (Deanima).

وفي تقييم هؤلاء النظريين من كتاب الموسيقى العرب ، يقرر «فارمر»^(١) في كتابه الهام عن الموسيقى أن معظمهم مهرة في الرباعيات ، وأنهم كانوا حسابيين وفزيائيين . ومن الحقائق : أن التأمل النظري في الموسيقى وفي أصول طبيعة الصوت ، قادتهم إلى القيام بأعمال تجريبية كثيراً ما دلتهم على بعض الأخطاء في النظريات .

وهكذا فإن نقد «صفي الدين» لتعريفات الفارابي وابن سينا تظهر طبيعة هؤلاء الباحثين الذين لا يقبلون كلام السابقين مهما عظمت أسماؤهم ، طالما لم تكن تقاريرهم صحيحة.

فالمعروف أن النظريين أضافوا الكثير إلى أعمال اليونان ، ومقدمة كتاب الموسيقى الكبير للفارابي تعادل في الحقيقة إن لم تفق ، أي عمل وصلنا من اليونان .

أما عن وصف الآلات الموسيقية الذي قام به الكندي والفارابي والخوارزمي وإخوان الصفا فيؤكد أن العرب سبقوا أوروبا في هذا المجال بعدة قرون . وعن المدرسة المنهجية التي أقامها «صفي الدين» فإنها أخرجت ما يمكن أن يعتبر أئقن سلم موسيقي أمكن تقسيمه ، كما يرى «هيوبرت باري Parry» . وإذا كان تراث العرب في الموسيقى لم يصل منه إلى أوروبا إلا القليل ، فمن المعروف أن موسوعي الفارابي في الموسيقى قد نقلنا إلى اللاتينية بمعرفة يوحنا هسبا لنسيس ، وجيرار الكريموني (١١٨٧م) .

كما كان للترجمات العبرية في موضوعات الموسيقى العربية أهمية خاصة في أوروبا . ويظهر الأثر العربي في الموسيقى وعلم الصوتيات في أوروبا العصور الوسطى في مؤلفات : المترجم «جون يسلاف» (١١٥٠م) ، وفنسان دي بوفيه (١٢٦٤م) ، وايزيدور

(١) فارمر : تاريخ الموسيقى العربية ، ص ٣٦٧ .

الأشيلي وغيره .

وكذلك الأمر بالنسبة «لروجر بيكون» (١٢٨٠م) الذي يذكر الفارابي مع بطليموس وإقليدس في فصل الموسيقى ، ويشير إلى ابن سينا في مسألة الشفاء عن طريق الموسيقى .

ورغم ما يقال من أن الأثر العربي في الموسيقى الأوربية غير واضح على أساس أن الأخذ المباشر بالسماع أهم من الاتصال الأدبي إلا أن «فارمر»^(١) يثبت أن الأثر العربي يظهر في الإيقاع الذي لم يكن تعرفه أوروبا . وأول من أشار إلى ذلك هو «فرانكو الكولوني» (١١٩٠م) .

ويظهر أثر الاقتباس بشكل واضح في أسماء الآلات العربية المعروفة في اللغات الأوربية مثل العود Late والرباب Rebe ، والقيثارة Guitar والنقارة Nak-er^(٢) .

وكذلك الزمر Zambra والطرب Tropan ، والصنوج Songas ، والنفيل Anfil وغيرها ، وتؤكد د. سيجريد هونكه على أن النوتة الموسيقية المعاصرة

أصلها عربي ، والتي يقال إن الموسيقى الإيطالي «جيدفون آرينزو» قد أخذها عام ١٠٢٦م عن نشيد يوحنا^(٣) .

أما الدكتور آدموند^(٤) ، فقد كشف عن حقيقة آمن بها ودافع عنها في عدد من مؤلفاته ، وهي أن الموسيقى العربية هي أم الموسيقى الإسبانية ، وأن أسبانيا هي أم الموسيقى العالمية . وأعلن المستشرق «خوليان وبيارا» أن موسيقى القرون الوسطى ترجع إلى أصل عربي ، وقال : «إذا نحن احتجنا إلى البحث في الموسيقى الكلاسيك Classique لجأنا إلى الموسيقى العربية واتخذناها سنداً . وقد أقام الأدلة على ما ذهب إليه في كتابيه (La musica de les comlignes ، La musica and luza) وعنه أن الموسيقى قديمة العهد ، وقد رافقت النشوء الإنساني ؛ لأنها مظهر من مظاهر الحالات النفسية ، وقبل دخول العرب أسبانيا لم تكن هناك سوى الموسيقى المدعوة Ficta وهي مجموعة من ألحان كنسية مأخوذة من اليونان . وكان القسس يحرصون عليها جد الحرص ،

(١) السابق : ص ٣٦٩ ، ٣٧٠ .

(٢) انظر سعد زغلول عبد الحميد : علوم العرب القديمة ، مجلة عالم الفكر ج ٨ العدد ١ ، ١٩٧٧م .

(٣) سيجريد هونكه : شمس العرب تسطع على الغرب ، ٤٩٤ بيروت عام ١٩٨١م .

(٤) المقتطف : نوفمبر عام ١٩٨٢م ، ترجمة عقل الجر .

العموم يستخدم كلمات مستمدة من لغة وقاموس شعب ما .

وقد يقال أن الطبيعة تحفل بأصوات جميلة تبعث البهجة والمتعة في نفوسنا : كهمسات النسيم التي تداعب أوراق الأشجار أو خرير الماء في جداول الأنهار ، وقد تتخذ هذه الأصوات طابعاً موسيقياً أو نغمياً كما في غناء بعض الطيور ، غير أن هذا القول غافل عن أن هذه الأصوات لا تشكل موسيقى ولا هي حتى تمثل مادة قابلة للتشكيل الموسيقي كعمل فني ؛ لأنها تنتظم أو تترابط في تشكيل معين بحيث تقدم لنا صورة كلية معبرة ، فضلاً عن ذلك فإنها تتألف من نغمات محدودة للغاية تتكرر على نحو رتيب بحيث لا تصلح كمادة موسيقية ، ولا شك أن هذه وإن لم تكن نتاجاً لوعي إبداعي بمفهومنا الإنساني للإبداع الفني ، فإنها نتاج إبداعي إلهي قصدي أراد من خلال هذه النفحات البسيطة المتكررة حث حسنا الجمالي وتبنيه على تقدير قيمة الصوت الموسيقي والاستمتاع به جمالياً.

لذلك فإن غاية ما يمكننا قوله هنا هو أن هذه الأصوات الجميلة في الطبيعة قد

فلما جاء العرب وازدهرت حضارتهم تموجت أنغام الزجل والحجاز في أفق أسبانيا ، ولم تلبث أن اتصلت بها الموسيقى الشعبية واكتسبت منها روحاً جديدة ، فنشأت من ذلك الموسيقى الأسبانية ، ونحن ندعوها الموسيقى العربية^(١) .

الموسيقى بين الطبيعة والفن :

الصوت الموسيقي - من حيث هو مادة موسيقية - يتميز هو نفسه بطابع فريد ؛ إذ لا يكون مستمداً من أي شيء في الطبيعة أو وقائع العالم الخارجي. وبهذا تنفرد الموسيقى عن سائر الفنون الأخرى بطابع الاستقلال عن الطبيعة :

فمادة التصوير - علي سبيل المثال، وهي الألوان - مستمدة من الطبيعة ، والمصور لا يستقي ألوانه من الطبيعة فحسب ، بل إنه هو نفسه يتعلم منها أيضاً في ممارسته لفنه ، حينما يدرس ويتأمل ملمس الأشياء ، ومدى صلابتها وعمقها وظلالها وضوئها. وفن المعمار - وكذلك فن النحت - يستمد أحجاره ومواده ذات الكتلة والحجم من الطبيعة. والشاعر أو الأديب على وجه

(١) د. أنور الجندي : أضواء على الفكر العربي الإسلامي ، ص ٧٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر عام ١٩٨٦ م .

ولدت في الإنسان حساً موسيقياً أولياً ،
تماماً مثلما استقى من الطبيعة حساً
جمالياً أولياً ، ولكن في حين أن المصور
أو النحات أو المعماري قد وجد في
الطبيعة مواد يمكن أن يستخدمها في
تعبيره الجمالي لم يجد الموسيقار شيئاً
يستعين به سوى حسه الموسيقي الأولي،
كان عليه أن يبدع بنفسه أدواته
التعبيرية الخاصة^(١).

ويؤكد د. سعيد توفيق على أن
هناك صلة وثيقة بين الإيقاع الموسيقي
والنظام الذي تسير عليه حركة الجسم
وحركة الطبيعة ، فللجسم حركات
إيقاعية سريعة كالتنفس بما فيها من
شهيق وزفير ، وحركات بطيئة نسبياً ،
كتعاقب الجوع والشبع ، والنوم
واليقظة، وفي الطبيعة إيقاع يتعاقب فيه
الليل والنهار ، وإيقاع رباعي تتعاقب
فيه فصول السنة .

ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن
للموسيقى أصلاً عضوياً أو طبعياً ما
دامت الحركة الطبيعية ترديداً لحركات
مناظرة لها داخل الجسم الإنساني أو في

الطبيعة الخارجية ؛ مما أدى إلى تكوين ما
يسمى بالحاسة الإيقاعية لدى الإنسان^(٢)
، وإن كل ما يعنيه هذا بالنسبة لنا هو
أن الحس الإيقاعي الأولي لدى الإنسان
له أصول طبيعية ، ولكن لا ينبغي أن
نستنتج من هذا أن الإيقاع الموسيقي
يستمد من إيقاع الطبيعة أو يكون
ترديداً له ، وإنما هو لغة فنية ابتكرها
الإنسان للتعبير عن إحساسه بالإيقاعات
الباطنة لانفعالاته وعواطفه ومشاعره
بوجه عام.

إن الطبيعة تمد الإنسان بالحس
الإيقاعي الأولي الذي يعكس مشاعره
وانفعالاته إزاء الطبيعة والعالم بأشياءه ،
غير أن نضج هذا الحس وتطوره يرجع
إلى مدى ما يتكرره ويطوره من أدوات
يتعامل من خلالها مع عالمه ، ومن بين
هذه الأدوات الآلات الموسيقية
بصوتياتها التي ابتكرها الإنسان
ويطورها، وهو أمر يعكس بلا شك
تطوره الحضاري بالمعنى الواسع^(٣) .

ومن هنا لا يكون غريباً أن نجد كثيراً
من الأدباء والمفكرين الإسلاميين يهتمون

(١) د. سعيد توفيق : جماليات الصوت والتعبير الموسيقي ، ص ١٢٧ .

(٢) د. فواد زكريا : التعبير الموسيقي ، ص ٢٠ - ٢١ ، مصر ، عام ١٩٥٦ م .

(٣) د. سعيد توفيق : السابق ، ص ١٢٨ .

بالموسيقى والغناء، خاصة في عصر ازدهار الدولة الإسلامية، فيحصى لنا التوحيدي في كتابه «الإمتاع والمؤانسة»^(١) عددًا من المغنين في بغداد لا يتصور وجوده في بلد واحد بهذه الكثرة، وأشار إلى اهتمام الناس خاصتهم وعامتهم بالغناء في بغداد وغيرها من عواصم الإسلام.

يقول الثعالبي: «قال بعض الفلاسفة أمهات لذات الدنيا أربع: لذة الطعام، ولذة الشراب، ولذة النكاح، ولذة السماع». فاللذات الثلاث لا يوصل إلى كل منها إلا بحركة وتعب ومشقة، ولها مضار إذا استكثر منها، ولذة السماع قلت أم كثرت صافية من التعب، خالصة من الضرر»، وقال: «ومن خواص السماع أنه لا يحجزه شيء، ولأن الجمع بينه وبين كل لذة وعمل ممكن، وأن الإبل والخيل والحمير تستطيبه، والصبيان الرضع تستلذه، والوحوش والطيور تصغي إلى الفائق منه وتفرح عليه».

ويقول: «وكان بعض فقهاء المتكلمين يقول: قد اختلف الناس في السماع، فأباحه قوم وحظره آخرون،

وأنا أخالف الفريقين، فأقول إنه واجب لكثرة منافعه، ومرافقه، وحاجة النفوس إليه، وحسن أثر استمتاعها به».

ونقل عن بعض الصالحين والخلفاء والشعراء والفلاسفة أقوالاً تؤيد هذا الاستحسان ومنه قول بخنیشوع: «الغناء غذاء للروح، كما أن الطعام غذاء للجسم»^(٢). ومن الجدير بالانتباه أن نجد أبا حيان التوحيدي يسأل في كتابه «الهوامل والشوامل» مسكويه: «ما سبب تصاغي البهائم والطيور إلى اللحن الشجي، والنغم الندي، وما الواصل منه إلى الإنسان العاقل المحصل حتي يأتي على نفسه؟». وكما نرى، فإنها أسئلة تدور حول المستمع وتأثره بالغناء. ويجيبه مسكويه بإجابات مطولة شارحاً ذلك ومبرراً.

وفي المقابسات يخص التوحيدي المقابلة رقم ١٩ بالحديث عن الغناء يقول: «خرج أبو سليمان المنطقي يوماً ببغداد إلى الصحراء بعض أيام الربيع قصداً للتفرج والمؤانسة، وكان معنا أيضاً صبي دون البلوغ جهم الوجه بغيبض الحيا شتيم المنظر، ولكنه كان مع هذه

(١) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج ٢ ص ١٨٣.

(٢) أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، ص ٢٣٠.

كتب حجة الإسلام الشيخ أبو حامد الغزالي (٥٠٥هـ) كتاباً رائعاً عنوانه «آداب السماع والوجد» حيث رأى الغزالي أن الصوت الجميل يثمر في القلب ثمرة تسمى «الوجد» وأيقن أن السبيل إلى استشارة القلوب والنفوس هو الصوت الجميل .

وتتجلى في «آداب السماع والوجد» لمحات من شخصية الإمام الغزالي في جسارة قلبه ورجاحة عقله، وبلاغة بيانه وآرائه ، وحلاوة منطقته وذكاؤه ! .. لا يهوله من قالوا بتحريم الغناء ولا من أباحوا بعضه وحرّموا بعضه الآخر، ولا يجد في الاستقلال برأيه حرجاً ، مادام لديه البرهان على إباحة الغناء ، ومادام قادراً على دحض حجج القائلين بتحريمه !

وفي عصر الغزالي ملأ المتصوفة الآفاق، وبهروا العام والخاص ، وكتبوا الشعر والنثر ، وصنفوا الكتب والرسائل وألفوا الفرق والطرق والحلقات، واتخذوا الشارات والعلامات ، واحتاجوا في خلواتهم واجتماعاتهم إلى الغناء والموسيقى لتأريث الوجد في قلوبهم ؛ تعلقاً بالله ، وحنناً للسير على هداة .

الصورة يترنم ترنماً ندياً عن جرم ترف، وصوت شج، ونغمة رخيمة، وإطراق حلو . وكان معنا جماعة من طراق المحلة، فلما تنفس الوقت أخذ الصبي في فنه، وبلغ أقصى ما عنده ، فترنح أصحابنا وتهادوا وطربوا، فقلت لصاحب لي ذكي : أما ترى ما يعمل بنا شجي هذا الصوت ، فقال : لو كان لهذا من يخرج به ويعني به ، ويأخذه بالطرائق المؤلفة والألحان المختلفة لكان يظهر أنه آية ، ويصير فتنة ، فإنه عجيب الطبع بديع الفن» .

ويتدخل أبو سليمان في الحديث فيردد القول حول الصناعة أو الفن بين الطبيعية والتحصيل ، أو المهوبة والدراسة والتثقيف ، فيرى أن الفتى قد وهب طبيعة الغناء ، وأن الطبيعة محتاجة إلى الصناعة في هذا المكان ؛ لأن الصناعة هنا تستملي من النفس والعقل، وتملي على الطبيعة . ويمضي في شرح هذا القول ، في حوار مع تلاميذه وجلسائه يستجلون غامضه ويطلبون زيادة المعرفة من معلمهم الفيلسوف^(١) .

الإمام الغزالي والسماع :

ومن أجل الغناء والصوت الجميل

(١) محمد زغلول سلام : الموسيقى والغناء في كتابات أبي حيان التوحيدي ص ١٢٨ ، ١٣٠ ، مجلة فصول جـ ١٥ العدد ١ ربيع عام ١٩٩٦ م .

خاصة وأن للموسيقى تأثيراً لا ينكر على وجدان المتصوف ، وشراب طربه وبكائه وشوقه وهيامه ، وعن طريق بعض أنواع من الموسيقى يتواجد الصوفي حتى يبلغ أقصى لذات الوجد ، وأطيب سوانح الوصال .

وقد استلهم الغزالي من نصوص الآيات والأحاديث كل براهينه العقلية والعقلية علي صحة السماع وإباحته ، وأثبت أن الآية التي تقول : ﴿إِنْ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ﴾ تحمل في كلماتها المباشرة ومعانيها الظاهرة استنكار الصوت القبيح ، واستحسان الصوت الجميل .. وما دام الصوت القبيح منكراً والصوت الجميل مستحسناً ، فلا يصح في الذهن تحريم الصوت الجميل وما يصدر عنه من غناء. لقد كان الغزالي يدافع عن حق الإنسان المتدين في التعبير الفني ، والتمتع بثمرات التعبير الفني ، وكان السماع أو الغناء ، أهم أشكال هذا التعبير في عصره . فليس حتماً ولا قدراً مقدوراً ، أن يضمحل التعبير الفني في المجتمعات المستظلة براية الدين ، على الرغم من أن بعض المتدينين استغنوا عن أشكال من التعبير الفني ، ولكن الناس في عصر

الغزالي وقبل عصره ، وجدوا في الغناء والسماع تعبيراً فنياً يلائم الملابس الموضوعية في حياتهم ويجعل من وجوده ضرباً لازباً ، ولا يخالف الدين في منقول من أوامره ونواهيه أو في معقول .

وقد اكتشف الغزالي ، وهو يبحث في قضية الغناء والسماع أن في داخل الإنسان فطرة سوية تتولى تحويل الحقائق إلى تعبير فني ، يأخذ صوراً شتى ، من بينها ذلك الشكل من الغناء والسماع ، فهل يكون ما في هذه الفطرة من عمل ساحر ، أو من عمل الشيطان ؟ !

ونجده في مقدمته للكتاب يضع الجواب في قوله : « الحمد لله الذي أحرق قلوب أوليائه بنار محبته ، واسترق همهم وأرواحهم بالشوق إلى لقائه ومشاهدته ، ووقف أبصارهم وبصائرهم على ملاحظة حضرته ، حتى أصبحوا من تنسم روح الوصال سكرى .. إن سنحت لأبصارهم صورة ، عبرت إلى المصور بصائرهم ، وإن قرعت أسماعهم نغمة سبقت إلى المحبوب سرائرهم ، وإن ورد عليهم صوت مزعج أو مقلق أو مطرب أو محزن أو مبهج أو مشوق أو مهيج ، لم يكن انزعاجهم إلا إليه ، ولا طربهم إلا به » .

ويضع الغزالي في هذه المقدمة إذن مسلمته الأولى في البحث ، فهو يبحث في الغناء كأداة للطرب الصوفي الذي هو في رأيهم باب إلى الله تدخل منه سرائرهم إلى أقداس محبته ورضاه ، وقد رأى الغزالي من أحوال الصوفية في نيسابور وبغداد والقدس ودمشق ما أقنعه بأن الغناء والموسيقى يحملهم بجناحيه إلى القمم الروحية العالية والذري الإلهية السماء ، خاصة حينما يكون مصحوباً بالشعر الصوفي الراقي ، وكلماته التي تحاطب الروح قبل أن تحاطب العقل .

ورأى الغزالي أن الصوفية يفردون لكل وقت نغمة حزن أو نغمة انتشاء أو نغمة شوق ، كأنهم في ذلك سائرون على النهج الذي رسمه الفيلسوف الطبيب ابن سينا حين قرر في بعض كتاباته أن فترة شروق الشمس تصلح لها نغمة ، فإذا اكتمل إشراقها وجب الانتقال إلى نغمة ثانية ، وإذا ارتفعت في السماء فالغناء من نغمة ثالثة ، وبعد ساعة يجيء دور نغمة رابعة ، وفي الغروب ترتفع مع أول خيوط العتمة نغمة خامسة ، وهكذا يتقلب الصوفي بين أحوال مختلفة في السماع وما يرد

إلى قلبه منه من آثار .
ويدلل الغزالي على صحة الغناء وإباحة استماع الموسيقى معتمداً على أمرين : النص والقياس . أما القياس فيرجع إلى تلذذ حاسة السمع بإدراك ما هو مخصوص بها ، وللإنسان عقل وحواس خمس ، لكل حاسة إدراك ، وفي مدركات تلك الحاسة ما يستلذ ، فلذة النظر في المبصرات الجميلة كالخضرة والماء الجاري والوجه الحسن ، وسائر الألوان الجميلة ، وهي في مقابلة ما يكون من الألوان الكدرة القبيحة .

وأما النص : فيدل على إباحة سماع الصوت الحسن امتنان الله تعالى على عباده؛ إذ قال : ﴿ يَزِيدُ فِي الْخَلْقِ مَا يَشَاءُ ﴾ .. فقل: هو الصوت الحسن .. وفي الحديث : « ما بعث الله نبياً إلا حسن الصوت » . وقال عليه السلام : « لله أشدُّ أذناً للرجل الحسن الصوت بالقرآن ، من حاجب القينة لقينته » وفي الحديث في معرض المدح لداود عليه السلام أنه كان حسن الصوت في النياحة على نفسه وفي تلاوة الزبور ، حتى كانت تجتمع الإنس والجن والوحش والطير لسماع صوته .. وقال النبي ﷺ في مدح أبي موسى الأشعري :

« لقد أعطى مزمراً من مزامير داود »
هذا فضلاً عن سماع النبي ﷺ وعائشة
وراءه رجال الحبش يغنون ويلعبون ،
وعدم نهيه عن ذلك ، بل استحسانه
لهذه الأمور ، خاصة حين تكون في أيام
عيد أو في مناسبات اجتماعية
كالأفراح .

وبعد تفنيد طويل لأسانيد من قالوا
بتحريم الغناء يقول الغزالي : « فإن تأثير
السماع في القلب محسوس ، ومن لم
يحركه السماع فهو ناقص مائل عن
الاعتدال ، بعيد عن الروحانية ، زائد في
غلظ الطبع وكثافته على الجمال
والطيور ، بل على جميع البهائم ، فإن
جميعها يتأثر بالنغمات »^(١) .

ويقول الغزالي صراحة : « السماع
في أوقات السرور ، تأكيد للسرور
وتهيج له مباح ... إن كان ذلك
السرور مباحاً ، كالغناء في أيام العيد ،
وفي العرس ، وفي وقت الوليمة الخ ..
ووجه جوازه أن من الألحان ما يثير
الفرح والسرور والطرب ، فكل ما جاز
السرور به جاز إثارة السرور فيه » .

ثم يتطرق الغزالي إلى تأثير الموسيقى
والسماع في الصوفية ، وكيف

يساعدهم على تحقيق نوع من السمو
الروحي وارتقاء أحوال ومقامات
وجدانية لا يتيسر لهم ارتقاؤها دونه ،
يقول : « سماع من أحب الله وعشقه
واشتاق إلى لقائه فلا ينظر في شيء إلا
رآه فيه سبحانه ، ولا يقرع سمعه قارع
إلا سمعه منه أو فيه ، فالسماع في حقه
مُهيّج لشوقه ومستخرج منه أحوالاً من
المكاشفات والملاحظات لا يحيط
الوصف بها ، وتسمى تلك الأحوال
بلسان الصوفية وجداً مأخوذاً من
الوجود .. وحصول هذه الأحوال
للقلب بالسماع ، سببه سر الله تعالى في
مناسبة النغمات الموزونة للأرواح ،
وتسخير الأرواح لها ، وتأثرها بها شوقاً
وفرحاً وحزناً » .

وقد عرف تأثير السماع عند
الصوفية في عصر الغزالي ، فأول درجاته
فهم المسموع وتنزيله على معنى يقع
للمستمع ثم يثمر الفهم الوجد ، ويثمر
الوجد حركة الجوارح ، وقد شرح
الإمام السهروردي في كتابه « عوارف
المعارف » تأثير السماع عند الصوفية
حيث قال : « السماع الحق تارة يثير
حزناً ، والحزن حار ، وتارة يثير شوقاً ،

(١) الغزالي : الإحياء كتاب آداب السماع والوجد .

السماع ، وهو وارد حق جديد عقيب السماع يجده المستمع من نفسه » .
ذلك هو السماع أو الغناء ، أما آدابه ، فأولها : مراعاة الزمان والمكان والإخوان .. وثانيها : أن يتوفر الذوق لدى المستمع ، فمن لم يكن له ذوق السماع ، فاشتغاله به اشتغال بما لا يعنيه ، والأدب الثالث : هو الإصغاء وحضور القلب . والرابع : ألا يرفع المستمع صوته بالبكاء متصنعا ، ولكنه إن رقص أو تباكى فهو مباح إذا لم يقصد به الرياء ، والخامس : حين الصحبة في مجلس السماع والوجد . وهكذا يكون الرقص أيضا مباحا في مجالس السماع^(٢) .

وهذا الذي يذكره الغزالي في مؤلفاته عن أحوال الصوفية مع السماع ليس غريبا عنهم ، فإننا قد وجدنا كثيرا من المؤلفات التي تتحدث عن الصوفية تذكر كثيرا منه ، ففي كتاب «الإشارات الإلهية» للتوحيدي حديث طويل عميق عن سماع الصوفية ، وأثره في تخليص الروح من قيود الجسد ، ورفع درجات الوجد عند السالكين .
كما يسأل التوحيدي في كتابه

والشوق حار ، وتارة يثير ندمًا ، والندم حار ، فإذا أثار السماع هذه الصفات من صاحب قلب مملوء ببرد اليقين «أبكى وأدمع» .

ومن هنا يقول الغزالي كلمته البليغة ذات الدلالة : « والبلبل الجامد القاسي القلب ، المحروم من لذة السماع ، يتعجب من التذاذ المستمع ووجده واضطراب حاله وتغير لونه ، كما تتعجب البهيمة من لذة اللوزينج » ، واللوزينج لون حلو لذيق الطعام .. لا تدرك البهيمة لذته بطبيعة الحال ، وكذلك غلاظ القلوب والعقول ، لا يدركون لذة الغناء ، كما رأيهم الغزالي في عصره ، وكما نراهم في عصرنا^(١) .

وينقل الغزالي من كلام المتصوفة عن الوجد والتواجد كلمات حساسة عطرة منها قول بعضهم : « في القلب فضيلة شريفة لم تقدر قوة النطق على إخراجها باللفظ ، فأخرجتها النفس بالألحان » . وقال آخر - وقد سئل عن سبب حركة الأطراف على وزن الألحان والإيقاعات- : « ذلك هو العشق العقلي » وأما رأي الغزالي في الوجد فيصوغه في قوله : « إنه حالة يثمرها

(١) كمال النجمي : تراث الغناء العربي ص ٤٦ ، ٤٧ .

(٢) السابق ص ٤٦ ، ٤٧ .

«الهوامل والشوامل» مسكويه أسئلة عن التذوق الفني ، ومنها ما يتعلق بتذوق الألحان والغناء يقول : « لم إذا أبصر الإنسان صورة حسنة أو سمع نغمة رخيمة قال : « والله ما رأيت مثل هذا قط ولا سمعت مثل هذا قط؟ . وقد علم أنه سمع أطيب من ذلك ، وأبصر أحسن من ذلك » . ويسأله : « لم صار من يطرب للغناء ، ويرتاح للسمع بمد يده ويحرك رأسه ورجل قام ، وجال ، ورقص ، ونعر وصرخ ، ورجما عدا وهام ، وليس هكذا من يخاف ، فإنه يقشعر وينقبض ، ويواري شخصه ، ويغيب أثره ويخفض صوته ، ويقل حديثه؟»^(١).

الصوفية والموسيقى :

من الجدير بالذكر أن الصوفية هم الذين أغنوا الغناء والموسيقى في العالم العربي بمختلف المقامات والأنغام ، فالألحان التي نغنيها اليوم ليست محدودة بتلك المقامات التي صنعها الموصلي أو ابن جاعم في بغداد أيام عهدها الزاهر ، ولكنها أرحب من هذا وأفسح ، وأكثر تلويناً وتطريفاً ، والفضل في هذا يرجع إليهم ؛ لأن انتشار طرقهم

وبجامعهم في مصر والشام والعراق وفارس وتركيا والهند قد ساعد على التداخل والتمازج بين ألوان الغناء والموسيقى في هذه الأقطار ، وعلى خلق وحدة فنية من هذه الألوان ترتاح لها الأذان وتهش لها النفوس والأرواح بين جميع شعوب العالم الإسلامي ، على الرغم من اختلاف اللغة والمزاج .

كما أن للصوفية فضلاً آخر ، وذلك أنهم بحكم اتصالهم الوثيق بالعامّة ، وتغلغلهم في مختلف الطبقات الشعبية قد أتاحوا دائماً الفرصة لظهور أصحاب الأصوات والمواهب الفنية من أبناء هذه الطبقات في حلقات الذكر ومحافل الإنشاد ، ومن ثم كانت هذه الحلقات والمحافل مدارس تخرج فيها أعلام الغناء وشيوخ الملحنين الذين ملكوا الصناعة في هذا الفن .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الصوفية قد طبعوا الغناء والموسيقى بطابع خاص ، وأعني به طابع الحنان الذي تذوب فيه النفوس وتهيم به الأرواح ؛ ذلك لأن الغناء عندهم يقوم أصلاً على التضرع والابتهاال والرجاء في الله ؛ مما يستوجب الرقة والحنان والصفاء الروحي ، ثم إنهم

(١) التوحيد : الهوامل والشوامل مسألة رقم ٩ ص ١٣٩ .

يربطون الإنشاد بحركة الإيقاع في الذكر ربطاً محكمًا ، والحرص على الانسجام في الانتقال من طبقة إلى طبقة ومن مقام إلى مقام ، مما يبعث في النفس الانسجام والبشاشة^(١) .

والصوفية يسمون المغني الذي ينشد الأشعار في محافلهم «بالقوال» وكان في أول الأمر شيخ الجماعة ، فهو يقول وهم يسمعون ويتواجدون ، كل وفقًا لحاله والمعني الذي يتصل بقلبه من سماع القول . ويشترط الإمام «الجنيد» أن يكون القوال بدون أجر . ويقول «أبو طالب المكي» : «يجب أن يكون القوال بدون أجر ، فهو الذي يمدهم ، وينشد لهم من درر الشعر ما يناسب حالهم ، وتقوى به قلوبهم على السير إلى المقامات العلية » .

ولم يكن القوالون الذين ينشدون الشعر للصوفية في عهدهم الأول يعتمدون على آلات موسيقية ؛ لأن الصوفية الأول كانوا يتخرجون من ذلك ، إنما كانوا يعتمدون على رخامة الصوت ، وقوة الأداء ، وبراعة التقطيع والترجيع ، وقد اشتهرت مجالسهم في العراق دار الخلافة ، كما اشتهرت

للصوفية مراكز كثيرة امتدت في خراسان ومرو وبلخ ونيسابور والري وأصبهان وشيراز ، ثم انتقلت إلى الهند . ثم جاءت الطريقة «المولوية» فأباحث العزف بجميع الآلات الموسيقية على اختلاف ألوانها في هذه المجالس .

ثم كان لظهور شعراء أفذاذ من أقطاب التصوف ، أثره الواضح في الإنشاد ، خاصة وأن أشعارهم امتازت بالركة والعذوبة والانسجام ، فساعدت على الهيام الروحي ، الذي يفعم القلوب وجدًا وصباية ، مثل ابن الفارض وابن العربي واليا فعي والنا بلسي وغيرهم من الشعراء الذين ملأت أشعارهم ودواوينهم محافل الصوفية ، وتمثل فضلهم في أنهم طوروا الشعر بما يرضي الذوق الموسيقي ويساعد على تلوين الفن الغنائي ، فخرجوا من نطاق القصيدة التقليدية إلى نظم التواشيح والرقائق والمقطوعات والمواويل والأزجال ، واختاروا لذلك الأوزان اللينة التي تنسجم مع التلحين وتستجيب لصوت المغني في التطريب^(٢) .

وقد درج كثير من الصوفية على اتخاذ الموسيقى والغناء مظاهر مصاحبة

(١) محمد فهمي عبد اللطيف الفن الإلهي ص ٢١ ، ٢٢ اهنية المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ م .

(٢) السابق ص ٣٤ - ٤٣ .

للذكر ، وجعلوا من هذا الثالوث الفني المتكامل أداة لإظهار مواجدهم ، والتعبير عن انفعالاتهم ، واستطاعوا أن ينسقوا حركات الذكر تنسيقاً دقيقاً ، وأن يربطوا بينها ربطاً محكمًا يقوم على أصول فنية بارعة في الحركة والتلحين والإيقاع ، يتجلى هذا أفضل ما يتجلى في طريقة المولوية الذين يبلغون مرحلة الفناء الصوفي أثناء تواجدهم في حلقات الذكر والإنشاد ، وقد رأينا من قبل أبا حيان التوحيدي في « الإشارات الإلهية » يعدد فوائد السماع عند الصوفية في مجالس أذكارهم ؛ حيث يرفع درجة الوجد ، ويساعدهم على التصاعد في مدارك الذهول والغيبة عن الحس .

التوحيدي والموسيقى والغناء :

في كتابه «الإمتاع والمؤانسة»^(١) يطول حديث أبي حيان في الموسيقى والغناء ، فيروي مشاهداته للمغنين والمغنيات ، وهيئاتهم ، وحرركاتهم في التمهيد للغناء وفي أثناءه ، وأثر الغناء على السامعين، مبدعاً في تصويره دقائق ما يرى ، كأنه يثبت بالمشاهدة والواقع ما ذكره المفكرون والفلاسفة فيما يروى عنهم وذكرنا جانباً منه .

فيقول : « وسأل الوزير مرة عن الطرب على الغناء والضرب وأشباههما فكان الجواب : « قيل لسقراط فيما ترجمه أبو عثمان الدمشقي : لم طرب الإنسان على الغناء والضرب ؟ فقال : لأن نفسه مشغولة بتدبير الزمان من داخل ومن خارج ، وبهذا الشغل هي محجوبة عن خاص ما لها من المثالات الشريفة والسعادات الروحانية من بعد ذلك العالم ؛ لأن ذلك وطنها بالحق ، فأما هذا العالم فإنها غريبة فيه ، والإنسان تابع لنفسه ، وليست النفس تابعة للإنسان ، إن الإنسان بالنفس إنسان وليست النفس نفساً بالإنسان ، فإذا طربت النفس ، أعنى حنت ، ولحظت الروح التي لها تحركت وخفت ، فارتاحت واهترت ؛ ولهذا يطرح الإنسان ثوبه عنه ، وربما مزقه ، كأنه يريد أن ينسل من إهابه الذي لصق به ، أو يفلت من حصاره الذي حبس فيه ، ويهرول إلى حبيبته الذي تجلى له ، وبرز إليه ، إلا أن هذا المعنى على هذا التنزيد إنما هو للفلاسفة الذين لهم عناية بالنفس والإنسان وأحوالهما . وأما غيرهم فطربهم شبيه بما يعتري الطير وغيرها» .

(١) أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ج ٢ ص ٢١٥ .

الأعلام في عصره : «ولا طرب ابن فهم
الصوفي على غناء «نهاية» جارية ابن
المغني إذا اندفعت بشدوها :

استودع الله في بغداد لي قمرًا
بالكرخ من فلك الأزارار مطلعته
ودعته وبودي لو يودعني

صفو الحياة ، وإنني لا أودعه
فإنه إذا سمع هذا منها ضرب بنفسه
الأرض ، وتمرغ في التراب ، وهاج
وأزبد وتعفر شعره .. ويمزق المرقعة
قطعة قطعة ، ويلطم وجهه ألف لكمة
في ساعة».

وتفسير هذا قد أشرنا إليه في الحديث
عن الصوفية والموسيقى ، وكيف أن
الموسيقى وخاصة حين تكون مصحوبة
بالشعر الجميل الذي يحمل دلالات
روحية ومعاني وجدانية، تحدث لهم
وجدًا وتواجهًا يغيبون به عن عالم الحس
والمحسوس ، مع العلم أن الصوفية ينزلون
ما يسمعون منازل روحية ووجدانية لا
يدركها غيرهم ، وهي دائمًا متصلة
بمحبوبهم الأزلي ذي البهاء المطلق
والجمال الدائم ؛ ولذلك قد تجدهم
أحيانًا مصعوقين بتجليات ترد على
قلوبهم تأخذهم عن أنفسهم ، فهم

كأن أبا حيان في تعقيبه على القول
المنقول عن سقراط ، يرى أن هذا
التعليل فلسفي افتراضي عقلي، ويريد أن
يقول إن انفعال الإنسان للطرب
واهتزازه له إنما هو اتصال تلقائي
غريزي لكل صوت جميل ذي إيقاع
منتظم لطبيعة الإيقاع المنتظم المركبة في
كل المخلوقات^(١) .

ويمضي حديث أبي حيان وإجابته
عن الطرب والغناء لابن سعد الوزير،
فيسأل الوزير عن المغني إذا راسله - أي
جاوبه ورد عليه - آخر من بطانته لم
يكون ألد وأطرب؟ فيجيبه أستاذه أبو
سليمان على لسانه بإجابات مقنعة، ...
ويمضي حديث أبي سليمان المنطقي
الفلسفي في تبرير طرب السامعين للمغني
بجاوبه آخر أو آخرون ، أو تشاركه
آلة الموسيقى غالبًا في التواشيع
والأناشيد الدينية ويستعاض عنها
بالبطانة أو «الكورس».

ويصف لنا بعض مشاهد الغناء
وآثاره على السامعين مختلفي الطبائع
والمذاهب والثقافات وأحوالهم عندما
يطربون ويبلغ بهم الطرب مبلغًا ،
فيقول في معرض من طرب من مشاهير

(١) محمد زغلول سلام ، الموسيقى والغناء، ص ١٢٩ .

حينئذ حيارى بين الجمال والجلال
الإلهيين . ويضرب التوحيدي مثلاً بتأثير
الموسيقى على آخر في صورة
«كاريكاترية» مضحكة فيقول : «ولا
طرب ابن غيلان البزاز على ترجيعات
«بللور» جارية ابن اليزيدي المؤلف بين
الأكباد المحترقة والمحسن إلى القلوب
المتصدعة ، والعيون الباكية إذا غنت :
أعط الشباب نصيبه

مادمت تعذر بالشباب
وانعم بأيام الصبا

واخلع عذارك في التصابي
فإنه إذا سمع منها هذا انقلبت حماليق
عينيه ، وسقط مغشياً عليه ، وجيء
بالكافور وماء الورد ، ومن يقرأ في أذنه
آية الكرسي والمعوذتين .. ويقول :
«وهناك والله ترى أحداق الحاضرين
باهتة ، ودموعهم متحدرة ، وشهيقهم
قد علا رحمة له ، ورقة عليه ،
ومساعدة لحاله !! وهذه صورة إذا
استولت على أهل مجلس وجدت لها
عليهم عدوى لا تملك ، وغاية لا
تدرك؛ لأنه قلما يخلو إنسان من صبوة
أو حسرة على فائت ، أو فكر في غم
أو خوف من قطيعة ، أو رجاء لمنتظر ،
أو حزن على حال ، وهذه أحوال

معروفة ، والناس منها على جديد
معهودة» .
ويختار التوحيدي من أصوات الغناء
التي ينشدها المغنون والمغنيات أشعاراً
جميلة المعاني رقيقة الألفاظ ، نالت
إعجاب السامعين في عصره على
اختلاف طبقاتهم ، تألفت مع الألحان
وأصوات المغنين ، وهو يرى ضرورة
التلاؤم بين النص والمغنين واللحن
والصوت المؤدى.

ينقل عن أبي سليمان المنطقي قوله :
«وأما الصورة اللفظية فهي المسموعة
بالآلة التي هي الأذن ، وإن كانت
عجماً فلها حكم ، وإن كانت ناطقة
فلها حكم ، وعلى الحالين فهي على
مراتب ثلاث : إما أن يراد بها تحسين
الأفهام ، وإما أن يكون المراد بها تحقيق
الإفهام ، وعلى الجميع فهي موقوفة على
خاص ماها في بروزها من نفس القائل
ووصولها إلى نفس السامع . ولهذا
الصورة بعد هذا كله مرتبة أخرى إذا
مازجها اللحن والإيقاع بصناعة
الموسيقى ، فإنها حينئذ تعطي أموراً
ظريفة أعني أنها تلذ الإحساس ، وتلهب
الأنفاس ، وتنعم البال ، وتذكر بالعالم
المشوق إليه ، المتلهف عليه»^(١) .

(١) أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ج ٣ ص ١٤٤ وانظر : محمد زغلول سلام : الموسيقى والغناء ، ص ١٣١ ، ١٣٢ .

ويشير في موضع آخر إلى أهمية الموسيقى وشرفها بقوله : «والغناء معروف الشرف عجيب الأثر ، عزيز القدر ، ظاهر الفضح في معاينة الروح ، ومناغاة العقل ، وإظهار النجدة ، وتنبيه النفس ، واجتلاب الطرب ، وتفريج الكرب ، وإثارة الهزة ، وإعادة العزة ، وادكار العهد ، واكتساب السلوة ، وما لا يحصى عدده».

ولا نجد دفاعاً عن الموسيقى والغناء أبلغ من كلماته السابقة ، والحق أن كتاباته حول الموضوع تشهد بتقديره للموسيقى والغناء ، وفائدتهما للحياة ، وأثرهما على الإنسان من تهذيب النفس واستشعار الجمال ، وسمو الإحساس والمشاعر .

الصوت الموسيقي كتعبير جمالي :

فإذا توقفنا قليلاً عند الموسيقى كتعبير جمالي ، من أجل مزيد من الفهم والمعرفة لهذا الفن الرفيع ، وتساءلنا عن إشكالية قد تظهر لنا وهي : هل الموسيقى تحتوي على عناصر أخرى لا موسيقية : كالأفكار والتمثيلات والانفعالات أو العواطف ؟ فإننا نجد الباحث د. سعيد توفيق

يجيب عن هذا السؤال المشكل في بحث قيم له^(١) ، حيث يرى أن هناك اتجاهين رئيسيين في هذا الصدد ، وأحد هذين الاتجاهين يؤكد أن الموسيقى هي في المقام الأول أصوات في حركة لا تعني أي شيء ولا تشير على الإطلاق إلى أي شيء يقوم خارجها .. إن ما تعنيه الموسيقى يكون معنى موسيقياً خالصاً . فهي مجرد تشكيل صوتي زمني خالص . وهذا الاتجاه يسمى بالمدرسة الاستقلالية Autonomy School أو بالمدرسة الشكلانية الخالصة Purist Formalist School وقد تمثل هذا الاتجاه لدى «هانزليك» E.V. Hanslick في كتابه «الجميل في الموسيقى» الذي نشر لأول مرة عام ١٨٥٤م ، أما الاتجاه الآخر الذي يسمى أحياناً «بالمدرسة الارتباطية Heteronomy School» فيؤكد أن الموسيقى ليست مجرد صوت في حركة ، وإنما تشتمل أيضاً على - أو تعبر عن - أفكار وانفعالات وحتى فلسفات حياة .

ويرى الباحث أن الفيلسوف الألماني «شوبنهاور Schopenhaur» هو أبرز ممثل لهذا الاتجاه في أعرق صورته ، وأن

(١) د. سعيد توفيق : جماليات الصوت والتعبير الموسيقي ، المرجع السابق .

هانزليك الذي كان معاصراً له قد كتب كتابه عن «الجميل والموسيقى» وفي ذهنه نظرية شوبنهاور ، ولذلك فهانزليك يرى أن الجميل في الموسيقى يكون ذا طبيعة موسيقية ، وهو يعني بذلك أن الجميل هنا لا يكون متوقفاً على - أو محتاجاً إلى - أي موضوع خارجي ، وإنما هو يتألف برمته من أصوات ترتبط فنياً .

فالأصوات الموسيقية إذن لها جماها الخاص المباطن فيها ، والذي يتبدى في أسلوب تشكيلا : في توافقها وتقابلها ، في تحليلها واقترابها ، وفي قوتها المتزايدة ، والمتلاشية ، وإذا ما تساءلنا : ما الذي يتم التعبير عنه من خلال لغة ، أو مادة الموسيقى التشكيلية ، كالإيقاع واللعن والهارموني ؟ فإن هانزليك يجيبنا على الفور بأن ما تعبر عنه الموسيقى إنما هو أفكار الموسيقى Musical Ideas ، والفكرة الموسيقية ، ليست فقط موضوعاً ذا جمال باطني ، وإنما هي غاية في ذاتها وليست وسيلة لتمثل مشاعر وأفكار^(١) . وهذا يعني أن «ماهية الموسيقى هي صوت وحركة»^(٢) .

ولكي يبرهن هانزليك ويضفي قوة إقناعية على نظريته هذه في التعبير الموسيقي باعتباره يكمن في لغة التشكيل الجمالي للموسيقى ذاتها ، فإنه يدعونا إلى تأمل فن الأرابيسك Arabesque باعتباره فناً من فنون الزخرفة ابتكره العرب ، لا نجد فيه أي تعبير عن انفعال محدد ، فها هنا نجد الخطوط الزخرفية تترايط في انحناءات رشيقة ، وهذه الزخارف قد تشكلت في أشكال صغيرة وكبيرة في صور لا تحصى ، ومع ذلك فإنها تكون مناسبة تماماً في كل شذرة منها ، ومن خلال تكرارها وتقابلها في مركب زخرفي جميل منسجم .

ولتخيل الحركة ، بحيث تتغير صورته التشكيلية باستمرار أمام أعيننا ، فها هي ذي خطوطه ترتفع لتهدأ مرة أخرى ، وها هي ذي خطوطه العريضة والريقة تقتفي أثر بعضها بعضاً ، تتسع وتضيق لتقترب من بعضها ، بحيث يحدث تناوب عجيب أمام أعيننا من الهدوء والحركة . إن الصورة التشكيلية الآن تبدو أكثر سموً وإثارة ، فالأرابيسك الآن قد دبت فيه الحياة ،

E. Hanslich: Music, Representation and Meaning From the Beautiful in music, in morris wetiz, problems in (١) hesthetic (N. Y: Macmillan publishing co. inc, 1970) P. 491.

(٢) السابق : LBID. Loc. cit

والصورة الموسيقية ليست شيئاً بخلاف ذلك .

ويرى د. سعيد توفيق أن بعضاً من القوة الإقناعية لبراهين هانزليك يكمن في أن توصيفه الشكلائي للجميل في الموسيقى لم يستبعد المبدأ العقلاني ، وبالتالي لم ينظر إلى الموسيقى على أنها مجرد ظاهرة حسية محضة ؛ ولذلك ينبغي أن نقرر - فيما يرى هانزليك - بأن يتهوفن لم يؤلف موسيقاه ليخاطب أعضاءنا السمعية فحسب ، وإنما ليخاطب خيالنا الذي يتأثر بانطباعات سمعية Auditory impression .

ولكن ينبغي أن نعي أن المبدأ العقلاني أو المنطق في الموسيقى هنا لا يشير إلى أية معان أو أفكار أو تصورات عقلية ، فهناك منطق في الموسيقى ولكنه منطق موسيقي يتمثل في ذلك الترابط بين كل العناصر الموسيقية في نوع من القرابة الطبيعية ، وهذا الترابط المنطقي لجملة الأصوات أو تنافرها هو أمر يمكن أن نتعرف عليه أية أذن مدربة دون حاجة لصياغة أية تصورات عقلية لتتخذها معياراً للجمال الموسيقي ، فالموسيقى أشبه بلغة نتحدثها أو نفهمها

دون أن نكون قادرين على ترجمتها في معان وكلمات أو تصورات عقلية^(١) .

كذلك الموسيقى لا تعبر عن انفعالات أو مشاعر معينة ، فهذه كلها أمور مستقلة عن التعبير الجمالي للصوت الموسيقي . حقاً إن هناك مبرراً لدينا حينما نصف الصوت الموسيقي بأنه فخم أو رشيق أو دافئ الخ . ولكن مثل هذه الأوصاف تعبر فقط عن الطبيعة الموسيقية لفقرة موسيقية معينة ، ولا تبرر لنا أن نصف الموسيقى بأنها تعبر عن انفعالات الفخر أو الكآبة أو الرقة أو الحب ... الخ .

إن ما تعبر عنه الموسيقى من المشاعر إنما هو «خصائصها الدينامية» فحسب، فهي يمكن أن تنتج الحركة المصاحبة لحدث سيكولوجي من حيث السرعة والبطء ، والقوة والضعف والكثافة المتزايدة والمتناقصة، ولكن هذه الخصائص جميعاً هي : «مصاحبات للشعور» وليست هي الشعور نفسه .

ومن المغالطات الشائعة فيما يرى هانزليك - في نقد ضمني لموقف شوبنهاور - القول بأن الموسيقى يمكن أن تمثل الشعور نفسه لا موضوع

(١) السابق : ص ٤٩٤ .

و«جيرني»، فإنه يبين لنا أن كلا الفريقين يتفقان على أشياء من قبيل تفرد وتميز التعبير الموسيقي وعدم إمكانية التعبير عما تعنيه بالنسبة لنا في كلمات، ولكن في حين أن «سوليفان» يرى أن الموسيقى ليست منعزلة عن السياق الروحي للحياة، فإن «هانزليك» و«جيرني» ومن ذهب مذهبهما يؤكد أنها «أشكال خالصة منعزلة».

ويحاول «جون هوسبرز» التقريب بين الاتجاهين حينما يذهب إلى القول بأن خبرات الموسيقى لها صلة قرابة غامضة بخبرات الحياة، وإن كانت المشاعر التي تحدث لنا في الحياة مختلفة عن تلك التي تحدث لنا في الموسيقى، ولو أن أنصار المدرسة الاستقلالية وضعوا هذه الحقيقة نصب أعينهم لما تطرفوا في مسألة الفصل بين الموسيقى والحياة^(١).

والحقيقة أننا لن نجانب الصواب إذا قلنا أن القاسم الأعظم من فلسفات الموسيقى ينتمي إلى الاتجاه الذي يربط بين الموسيقى والحياة والخبرات الشعورية، بل إننا نستطيع - كما يرى د. سعيد - أن نتلمس جذور هذا

الشعور، كأن تقدم لنا على سبيل المثال شعور الحب لا موضوع الحب. غير أن الموسيقى في واقع الأمر لا تمثل أيًا منهما، فهي لا يمكن أن تنتج شعور الحب، وإنما فقط عنصر الحركة، وهذا العنصر يمكن أن يحدث في أي شعور آخر تمامًا مثلما يحدث في شعور الحب. وقد تابع «إدوارد جيرني»، في كتابه «قدرة النغم» و«جون هوسبرز» في رسالته عن «المعنى والحقيقة في الفنون»، هانزليك في نزعه الشكلانية على ما يذكر الباحث سعيد توفيق.

ووجه القصور في هذا الاتجاه - على ما يرى د. سعيد توفيق ونحن نؤيده في ذلك - تكمن في أن نظريته في الحميل الموسيقي تظل محصورة في إطار الشكل الموسيقي المنعزل عن سياق الحياة والروح الإنسانية، ولا شك أن هذه المسألة تظل بمثابة نقطة الاختلاف الأساسية والحاسمة بين أنصار المدرسة الاستقلالية وأنصار المدرسة الارتباطية، ولذلك فإن «هوسبرز» عندما يعرض لموقف «سوليفان» J. W. N. Sullivan باعتباره ممثلًا للمدرسة الارتباطية في مقابل موقف كل من «هانزليك»

(١) John Hospers: Meaning and truth in the Arts. pp.97.

الاتجاه لدى القدماء . فنجد جذور النزعة الشكلانية في صورتها الرياضية لدى فيثاغورث ولكننا لا ينبغي أن ننسى أن فيثاغورث - فضلاً عن أفلاطون وأرسطو - قد فطنوا إلى عمق تأثير الموسيقى على التعبير عن الحياة الشعورية والروح الباطنية . فالموسيقى بخلاف الفنون التشكيلية وخاصة النحت، لا تتمثل موضوعاً خارجياً يوجد وجوداً موضوعياً في المكان ، وإنما تتمثل في شعورنا نفسه ! وبالتالي فهي توجد على نحو لا ينفصل عن الحياة الباطنية .

ولا شك أن ارتباط الموسيقى بمجال الشعور والانفعالات هو من الواضح بحيث لا يحتاج إلى برهان ؛ لأنه ارتباط يظهر حتى في الانفعالات الأولية التي تثيرها الموسيقى في المتلقي على نحو مباشر من قبيل التغيرات الفسيولوجية المصاحبة لهذه الانفعالات والمشاعر الباطنية التي يمتد مجاها بدءاً من الانعكاسات البسيطة نسبياً إلى مشاعر الارتياح والإثارة التي تعد جزءاً من خبرتنا بالموسيقى .

وقد أدرك كثير من فلاسفة المسلمين وأطبائهم ذلك التأثير الذي يمكن أن

يصل إلى الإنسان من الموسيقى ؛ ولذلك اعتبره البعض وسيلة شفاء من الأمراض ووسيلة تحقيق نوع من الانسجام النفسي الذي يؤثر إيجاباً على المتلقي ، وهذا نجده واضحاً في بعض مؤلفات كل من الفارابي والكندي وابن سينا ، وخاصة في مؤلفاتهم الطبية وفي العلوم الطبيعية .

ومن هنا تمكن المسلمون من معرفة الموسيقى التأثيرية ، ونجد أن كثيراً من الحكايات الطريفة تخبرنا عن أن بعضهم كان يعزف قطعة موسيقية تثير شجن السامعين وبكاءهم ، ثم يعزف أخرى ، فتثير ضحكهم ، ثم يعزف ثالثة، فيدخل النوم عليهم ، فيتركهم ويذهب وهم نيام .

وهذا ما دعا بعض الباحثات في العصر الحديث إلى أن تنسب طابعاً شعورياً إلى الموسيقى بناء على المشاعر التي تثيرها فينا « فالموسيقى التي تزعجنا وتقلقنا هي موسيقى مزعجة ومقلقة . والتحولات المقامية Ondulations التي تدهشنا هي تحولات مدهشة . والألحان التي تغمرنا بالهدوء والسكينة هي ألحان باعثة على الهدوء . وعلاوة على ذلك ، فإن التحولات الهارمونية غير المتوقعة

تثيرنا وتكون مثيرة ! والبقاء الطويل في منطقة هارمونية بعيدة عن مفتاح القرار، يجعلنا في حالة من عدم الارتياح ، وينتج موسيقى باعثة على التوتر ، والعودة إلى مفتاح القرار بعد بقاء طويل في منطقة هارمونية بعيدة يؤدي إلى الارتياح من هذا التوتر وينتج موسيقى مريحة^(١) .

ومن هنا فلم يكن غريباً أن تدخل الموسيقى في شتى مجالات العلم الحديث، فهي تستعمل اليوم في علاج الأمراض النفسية والعصبية ، وفي التنويم المغناطيسي ، وفي تخفيف آلام الوضع والولادة ، وحتى في العمليات الجراحية، وخاصة عمليات الأسنان ، وقد وجد أن الموسيقى تدر اللبن في البقر والمواشي، وتستجيب وتطرب لها الخيل والكلاب والكثير من الحيوانات ، بل إن النبات بدوره يتأثر بالموسيقى . وقد ثبت علمياً أن الموسيقى من أهم عناصر الإنتاج في مكاتب العمل ؛ ولذلك نجد المؤسسات الصناعية والشركات التجارية الاستثمارية في الدول المتقدمة تذيب موسيقى هادئة Background Music فتساعد على زيادة الإنتاج

وتحقق نوعاً من الهدوء والاستقرار . ولهذا كله ، فإننا لا يمكن أن نقف في فهمنا للموسيقى داخل حدود النزعة الشكلائية الضيقة لدى «هانزليك» وأقرانه ، التي تكتفي بفهم الموسيقى - كما ظن هذا الأخير - مجرد صوت في حركة (أو تشكيل زخرفي في حالة حركة) لا صلة لها بالمشاعر الإنسانية ، وإنما لها صلة فقط بما يصاحب هذه المشاعر .

وليس المعنى الموسيقي مجرد معنى مباطن في الأصوات الموسيقية وأسلوب تشكيلها ، دون أن تكون له دلالة خارج السياق الصوتي ، حتى فن الأرابيسك ، ليس كما وقع في ظن هانزليك ، مجرد فن زخرفي خالص تتمتع بالحناءات خطوطه وتنويعاتها التي لا تخص من خلال أشكال تتكرر باستمرار على أنحاء عديدة إلى ما لا نهاية.

فليست متعتنا بهذا الفن مجرد متعة بزخارف خالصة لا تنطوي على أي معنى أو أية دلالة ، فإن بعضاً من القيمة الجمالية لهذا الفن تكمن في دلالاته

(١) Jenefer Robinson: "The expression and arousal of emotion in music", in the journal of esthetics and art. op. Cit. P. 19

وانظر د. سعيد توفيق : جماليات الصوت والتعبير الموسيقي، ص ١٣٥ ، ١٣٦ .

أي تعبر عنها بطريقة مجردة إلى حد ما ،
فهي تعبر عن الماهية الباطنية لهذه المشاعر
.. فهي تعبر عن هذه المشاعر بدون
دوافعها » .

إن الموسيقى الخالصة - كما يؤكد
على ذلك الباحث د. سعيد توفيق بحق -
هي نوع من التعبير الجمالي التجريدي ،
ولكن شريطة أن نعي أن التجريد في
الموسيقى - أو أي فن آخر - لا يعني
التجرد من الدلالة بالنسبة للواقع والحياة
الإنسانية ، وإنما يعني التعبير عن هذه
الدلالة بطريقة مجردة أي دون تمثل
لموضوع محدد أو لظاهرة جزئية في الواقع
الخارجي ، وهذا ما أسماه الباحث في
دراسة أخرى « بالحياة الاستطيقية »
كشكل من أشكال التعبير عن الجميل في
الفن .

كما أن المشاعر الواقعية التي نصادفها
في دنيا حياتنا اليومية تكون محايدة من
الناحية الاستطيقية ، أي ليست لها علاقة
بالاستطيقية أو بالجميل في الفن ...
فالفن هنا يمكن أن يعبر عن كل شيء
وأي شيء دون أن يشير إلى شيء بعينه .
والموسيقى المطلقة أو الخالصة - أعني
موسيقى الآلات - هي الفن الذي يمدنا
بأفضل نموذج على هذا الشكل من

الروحانية من خلال عناصر التشكيل الفني
التجريدي ، أعني تكمن في قدرته على
التعبير عن معنى الوجدانية التي تتجلى
في أشكال لا نهائية ومجردة ،
والوجدانية والالانهاية والتجريد أو
التزيه الذي ينأى عن أي تشبيه أو
تجسيد في صورة عيانية ، هي صفات
جوهرية للألوهية في الإسلام ، وإذا
كان هذا هو الحال بالنسبة لفن
الأرايسك ، فما بالنسبة بالموسيقى التي
أصبحت منذ عصر بينهوفن بوجه
خاص أشبه بصيحة للروح تجد صداها
في روح أخرى ، حتى أن العمل
الموسيقي - كما يقول برتلمي - قد
أصبح يأخذ على عاتقه مهمة «فوق
موسيقية» تسمى أبا سيوناتو «التعبير
عن العاطفة» أو «أجيتاتو» أو «فور
يوزو» (التعبير عن الغضب) .

ولقد فهم شوبنهور هذه الحقائق
بوضوح وعمق . فالموسيقى - كما بين
لنا شوبنهور - تعبر عن الشعور والعاطفة
بطريقة عامة كلية : « فهي لا تعبر عن
هذه البهجة الجزئية أو تلك ، ولا عن
هذا الحزن أو ذاك ، ولا عن ذلك الألم
أو مشاعر البهجة والحزن والخوف أو
السرور والمرح وطمأنينة النفس ذاتها ،

أشكال التعبير الفني ، وذلك حينما تعبر عن صورة الشعور دون موضوعه ، أي عن «صورته المجردة» بلغة شوبنهاور ، وهذا هو أيضًا ما دعا «لانجر S. Lang-er» ناقدة الفن المعاصر إلى القول بأن «جوانب حياتنا الباطنية لها سمات شكلية (أو صورية) تماثل تلك السمات الشكلية التي تتميز بها الموسيقى»^(١) .

وعامة فالموسيقى التي تكون رفيعة القدر من حيث القيمة الجمالية لا القيمة الفنية التشكيلية فحسب ، هي موسيقى لها صلة وثيقة بالقيمة الأخلاقية في معناها الواسع ، فهذا هو ذا «بيتهوفن» يتهل إلى الله قبل كتابة رباعياته الأخيرة لعله يفتح عليه بفاتحة أو ليستفتيه فيما يعتل بنفسه وعقله . والمعنى أن الموسيقى من خلال المحسوس (وهو صوت الموسيقى) تنأى بنا عن عالم الحس والمصلحة والأغراض العملية، وترقى بنا إلى مملكة التأمل ، بل وتطهر النفس كما لو كانت مستلهمة من طاقة روحية سامية ؛ ولهذا كان القدماء على حق حينما فطنوا إلى تنقية النفوس

بأهارموني^(٢) مميزات وخصائص الموسيقى العربية:

الأبعاد في الموسيقى العربية ثلاثة على ما يذكر أهل الاختصاص في هذا الفن^(٣) إما البعد الطنيني (تون كامل) أو نصفه ، أو البعد «الوسيط» بينهما ، وهو الذي جرى العرف الحديث على اعتباره ثلاثة أرباع صوت ، وهذا هو البعد المميز جوهريًا للموسيقى العربية .

وتم تقسيم الديوان (لتحديد الذبذبات) إلى أربع وعشرين ربعًا متساوية (وهو ما يعرف بالتسوية المعدلة) . وهذا البعد الوسيط هو الذي يحرك مشاعر المستمعين العرب في كل مكان (وهو الذي يتطلب من الغربيين تأقلمًا خاصًا له لغرابته على آذانهم) .

والخط اللحني المقامي المفرد (وهو أساس الفكر اللحني في هذا التراث) يقوم المؤدي ، مغنيًا أو عازفًا ، بارتجال زخارف تنسقه وتحسنه يعبر بها عن ذاته، ويضيف إبداعه وخبراته اللحنية ، وقد تختلف هذه الزخارف في كل مرة

(١) S. Langer, philosophy in a new key, 3rd cambridge, Mass: Harraduniv press, 1957) p. 228 نقلا عن د. سعيد

توفيق (السابق) ص ١٣٧ .

(٢) السابق ص ١٤٠ .

(٣) د. سمحة الخولي : التراث الموسيقى العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة ، عالم الفكر ، ج ٢٥ العدد ١ ، يوليو عام ١٩٩٦ م .

يؤدي فيها الموسيقى عن المرات
الأخرى تبعاً لحالته المزاجية .

وجدير بالذكر أن الزخارف في
تراثنا الموسيقي تمثل قيمة جمالية أصيلة ،
كما مر بنا ، فهي ليست ذوقاً خارجياً
يقحم على اللحن ، بل هي جزء حيوي
من الفكر اللحني ، وهو الذي يضيف
على الموسيقى العربية صفات خاصة تعد
من مميزات الفنية البارزة ، والتراث
العربي الموسيقي لا يعرف ازدواج
اللحن (وهو ما يسمى في الموسيقى
العربية بالبوليفونية) .

فالأساس في التراث هو الخط اللحني
المفرد ، ولا يظهر فيه تعدد الألحان ، أو
تكتيف النسيج ، إلا بصورة عابرة ،
كما في حالات التزاوج العفوي الناشئ
عن مشاركة أكثر من آلة في التقاسيم
على الوحدة ، أو في التحميلة (حيث
تسمع نغمة واحدة متصلة تساند
انطلاقات عازف التقاسيم المنفرد) .

أما **العنصر الإيقاعي** - وهو ما تؤكد
عليه الدكتور سمحة الخولي^(١) - فهو
من أقوى مقومات التراث العربي . وإن
الإيقاعات تنتظم من «أدوار» أو
«ضروب» مركبة عرجاء .. وتتراوح

مكونات الأدوار الإيقاعية أو الضروب
من ثلاث إلى أربع وعشرين وحدة
داخل الضرب الواحد . وكما أن الثنائية
في الفكر الإيقاعي العربي ملمح رئيس ،
فإن الفكر الإيقاعي التقليدي يتعامل مع
الإيقاع على أساس «الكيف» (على
عكس الموسيقى الغربية الكلاسيكية التي
تتعامل بالإيقاع على أساس كمي
فقط) .

ومن هذا العرض نخرج بحصيلة بالغة
الثراء من المقومات الموسيقية القيمة
المميزة لتراثنا القومي في المقامات
والإيقاعات وأساليب الأداء التي يمكن
أن تولد طاقات جديدة في الإبداع
الموسيقي المستلهم من التراث في
اتجاهات شيقة وجديدة ، تنبه الغرب في
هذا العصر إلى ثراء الموسيقى الشرقية ،
واتجه إليها لينهل من مواردها أو
يستلهمها في كثير من فنونه ، مثل الفنان
«بول كلي»^(٢) الذي قام بزيارة الشرق
العربي والإسلامي خاصة تونس ومصر
باحثاً عن ذاته الفنية وليس عن المشاهد
المثيرة الرومانسية التي جاء بها
«دولاكروا» مثلاً عندما زار المغرب
والجزائر .

(١) د. سمحة الخولي : القومية في موسيقى القرن العشرين عالم المعرفة الكويت عام ١٩٩٢ .

(٢) Grhonmann W. Paul, flinker paris 1954

التراث الموسيقي العربي الإسلامي والتجديد :

ويجب التنويه إلى أن أي حديث عن التراث العربي ، وخاصة في مجال الفنون ، مثل الموسيقى يجب أن يضع في الاعتبار البعد الإسلامي لهذا التراث ، فالدين الإسلامي هو القوة الروحية الكبرى التي ألفت بين أجناس وحضارات مختلفة - عربية وغير عربية - ومن تفاعلها وتبادل التأثير بينها ، قامت حضارة إسلامية لها فكرها الذي تجلّى في فنونها ، وعلى الرغم من الاختلافات العرقية واللغوية ، فإن الحضارة الإسلامية قد أفرزت فكراً وفنونا ترجع للمناخ الخاص لهذه الحضارة .

وهذا التراث الموسيقي العربي الإسلامي ، كما وصل إلينا وكما يمارس الآن ، يحمل في طياته عرويته وإسلاميته التي أضفت عليه طابعه الجمالي المميز . وللتراث الموسيقي وجهان مختلفان ، وإن تداخلتا وتكاملا ، وهما : تراث الموسيقى الشعبية Folk Music وتراث الموسيقى التقليدية Traditional Music . وتنحصر كل الفنون الموسيقية (الدينية) فيهما وهي الفنون التي توارثها الأجيال .

ولقد ترك لنا « بول كلي » آلاف اللوحات التي مثلت المرحلة الفنية العربية الأكثر إغالا في العصر الحديث ، فلقد تجاوز «ماتيس» الذي قلّد فن التزيين القديم ، كما هو متمثل عند الواسطي ، إلى فن عربي معاصر .

ومن هنا يتساءل ناقد معاصر^(١) ما إذ كان الفنان العربي قد فهم تماماً اللغة التي صور بها بول كلي لوحاته . إنها لغة مشتركة لا تحتاج إلى ترجمة ؛ لأنها لغة قامت على الموسيقى ، بل إنها الموسيقى العربية ، التي اكتشفها وهو يستمع إلى موسيقى مكفوف ، وكان الإيقاع العربي يخترق أذنه الموسيقية المرهفة ، لكي يستقر في روحه «إيقاعاً مستمراً إلى الأبد» كما يقول في مذكراته^(٢) ورسائله إلى صديقه «بيره» . لقد أقام «بول كلي» تصويره التشكيلي على خلفية موسيقية زمانية كان قد مارسها عازفاً وملحناً . وهنا يتلاقى مع الفن العربي الذي يقوم على خلفية موسيقية . ولسنا نعتقد أن المصور العربي المعاصر قادر على استرداد هويته الأصلية ، ما لم يتعشق بعمق جمال عمارته وموسيقاه الموروثة .

(١) د. عفيف البهنسي : الحضور العربي في إبداعات الغرب خلال القرن العشرين ، مجلة الوحدة العدد ٧٠ ، ٧١ بيروت يوليو عام ١٩٩١م

(٢)

تراث الموسيقى التقليدية الفنية فيضم أنواعاً من الغناء والعزف لهما (صينغ محددة ومبدوعون معروفون) . ويذكر اسم المقام الملحنة فيه قرين اسم القطعة الموسيقية ، وأبرز صينغ الغناء التقليدي هي الموشحات والأدوار والقصائد . و«الطقاطيق» و «الموال».

وليس الجانبان الشعبي والتقليدي وحدهما خلاصة التراث الموسيقي العربي الإسلامي . بل يبقى عنصر آخر لا يندرج تحت أي منهما ولا يقاس بمقاييسهما ، وهو التلاوة المنغمة للقرآن الكريم فهي التي كانت القلعة الحصينة التي حمت المقامات وصانته على مر القرون .

وتظل التلاوة - كما تؤكد على ذلك الباحثة المتخصصة^(٣) - المنغمة للقرآن الكريم حتي اليوم منبعاً صادقاً للغة الفصحى في أنقى صور نطقها وتجويدها، ولروح المقامات التي تسخر لخدمة المعاني . وبفضل هذا العنصر البالغ الأهمية كان هناك دائماً مرجع ثابت للغة العربية ولمقامات موسيقها.

وإذا كان الجانب الإيقاعي (إن صح

وتراث الموسيقى الشعبية هو حصيللة الممارسة التلقائية للغناء والعزف والرقص التي يؤديها أبناء الشعب البسطاء أو «الفلاحين»^(١) ويؤديها أبناء الطبقات الدنيا في المدن^(٢) .

وهناك علماء يعتبرون الموسيقى والرقص الشعبي إبداعاً جمعياً يدعه أبناء الشعب (نظرية الإنتاج) ويرى آخرون أن الشعب لا ينتج ، بل «يستقبل» أغاني موجودة فيجورها ويعدلها ويتداولها ، فتصبح تراثاً مشتركاً (نظرية الاستقبال) وسواء قبلنا هذه أو تلك ، فالقدر الثابت والمسلم به أن التراث الشعبي واسع الانتشار ، حتى على ألسنة الناس يتداولونه بالتواتر الشفوي ، حيث يتعرض في هذا التداول لقدر من التطويع والتشكيل يجعله أقرب تعبيراً عن مزاج الناس في إقليم معين (وفي عصر معين).

ومقامات الموسيقى الشعبية تشبه - في مجملها - مقامات الموسيقى التقليدية، وإن كانت أقل ثراء وعدداً منها . أما الإيقاع فهو من مصادر الثراء والقوة والتلوين في هذا التراث الشعبي . أما

(١) كتب ب. بارتوك الموسيقى المجرى الشهير عنها أنها (موسيقى الفلاحين) بينما وصفها ج. يترسو الفرنسي بأنها « موسيقى الأميين » .

(٢) ويفسر هذا بالنزوح المستمر من الريف للمدينة حيث يحمل الريفيون معهم عاداتهم وفنونهم .

(٣) د. سمحة الخولي : التراث العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة ص ١٢١ ، ١٢٢ .

التعبير) للتلاوة تحكمه قواعد «علم التجويد» والقراءات ، فإن الجانب النغمي يتناقله المقرئون عن شيوخهم بالتقليد ، وليست له دراسات ولا قواعد تحكمه سوى الذوق والخبرة التي تهدي القارئ إلى اختيار مقاماته^(١) ومناطق صوته وانتقالاته من مقام لآخر، حسبما تمليه معاني الآيات ، وحسب العرف الذي يحتم على المقرئ الابتعاد عن أية أساليب دنيوية الطابع ، ولا تتفق مع الخشوع الواجب .

ولقد عرفت بلادنا عدداً من المقرئين الموهوبين الذين عرفوا كيف يوظفون النغمات لإبراز المعاني القرآنية ، بتوجيه الظلال النفسية للمقامات العربية لخدمة معاني الآيات ، وعرفوا كيف يختارون مواضع الوقوف اختياراً يُجسم المعاني ويلفت الانتباه إليها .

ومهما تكن اختلافات الأساليب واللهجات في تلاوة القرآن من قطر عربي وإسلامي لآخر ، إلا أن الأسس العامة مشتركة وعمادها الصوت الرخيم المرن والفهم العميق الخاشع للمعاني القرآنية .

وليس من قبيل المصادفة أن أغلب

فناني الموسيقى التقليدية نشأ في رحاب التلاوة القرآنية والإنشاد الديني ، وكانت تلك هي مدرستهم الرئيسة التي تلقوا فنهم عنها . ومن هنا تأتي أهمية التراث في الحفاظ على الشخصية العربية الإسلامية أمام التحديات الحاضرة ، خاصة في عصر الأطباق الفضائية التي أصبحت لا تبث فيضاً من العلوم والمعلومات الغزيرة فحسب ، بل تبث فنوناً وآداباً تحمل قيماً وسلوكيات تغاير القيم والسلوكيات العربية الإسلامية ، والتي تحمل عمق الهوية ولحمة سداها .

ولكن علينا أن ندير ذلك بوسائل متشعبة ومتكاملة، أولها - بلا شك- تعميق جهود الجمع الميداني والتوثيق والنشر للتراث الشعبي ، واستقطاب الطاقات الشابة من الممارسين لتكوينها علمياً لهذه المهمة الأساسية والتي أصبحت الآن أيسر تحقيقاً بفضل التقدم الكبير في وسائل التكنولوجيا ، وكذلك إمكانات الرصد والتصنيف وتبادل المعلومات ، بين مراكز التراث في العالم العربي والإسلامي وبين الهيئات التعليمية.

والتراث الكلاسيكي العربي

(١) انظر رسالة الماجستير من قسم علوم الموسيقى للباحثة عزيزة عزت : المقامات العربية في تلاوة القرآن . الكونسرفتوار بالأكاديمية المصرية للفنون عام ١٩٨٨ م .

التراث الموسيقي الأصيل من المكونات الرئيسية لوجدان المواطن العربي .
على أن للحفاظ على التراث بُعداً أعمق ألا هو الحفاظ على جوهره في إطار التجديد ، وهو الذي لا سبيل إلى منعه أو إيقاف تياره ، ولكن المهمة الأساسية هي ترشيد هذا التجديد واحتضان القيم منه ، والإصرار على أن يكون تعميق التراث الموسيقي من الأركان الرئيسة في الدراسات الموسيقية التخصصية في معاهد الموسيقى العربية ، على أن يكون الاهتمام منصباً بشكل خاص على مقومات التراث وإمكانات استلهامه استلهاماً يوائم بينها وبين التأثيرات الغربية الوافدة ، ويصنع من تضافرهما نسيجاً سده من التراث ولحمته من مخيلة المبدع وخبرته بالغرب وبغيره ، وناتجة عن إبداع فني عربي صادق يمكن أن يرقى حقاً للعالمية .

والإسلامي ليس أقل احتياجاً للجهود العلمية في دراساته الأكاديمية ، فهو محتاج لغرس الوعي بقيمته بين كل الدارسين لفنون الموسيقى الغربية والعربية على السواء ، وخاصة في مجال دراسات التأليف الموسيقي وعلوم الموسيقى ، كما أنه بحاجة للحماية من نزوات بعض فرق التراث و (موزاتها) الخطرة التي يمكن أن تسيء إليه ^(١) .
ولا بد أن يكون من أولويات السياسة الثقافية في عالمنا العربي والإسلامي ، مبدأ الحفاظ على التراث التقليدي ، وعلى هذه الجذور الأصيلة في صور مدروسة علمياً ، لكي تظل محفوظة بصورها النقية (وبنفس آلائها وجمالياتها) ولكي تظل المعين والمنبع الذي تستقي منه عناصر التطوير والإبداع للأجيال القادمة ، ولكي يظل



(١) د. سمحة الخولي : التراث الموسيقي العربي ص ١٢٢ ، ١٢٣ .